ISSN 1028-5091

Народознавчі зошити

5

2015



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

5 (125) • 2015

ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Журнал «Народознавчі Зошити» є у переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися
результати дисертаційних робіт з історії (Наказ МОН України від 04.07.2014 р. № 793);
з філології (фольклористика) (Наказ МОН України від 29.12.2014 р. № 1528);
з мистецтвознавства (Наказ МОН України від 06.03.2015 р. № 261)

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
№ 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
Сайт: nz.ethnology.lviv.ua; e-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ



Статті

Михайло ГЛУШКО

ІВАН РАКОВСЬКИЙ — ДОСЛІДНИК АНТРОПОЛОГІЧНИХ РИС ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На початку XX ст. у рамках діяльності Наукового товариства імені Шевченка у Львові формується антропологічна школа, до якої належав також Іван Раковський. У роки Першої світової війни та повоєнний період учений цікавився проблемами, що стосувались антропологічних рис українців. Опрацювавши спогади сучасників Тараса Шевченка, його посмертну маску й автопортрети, а також інші види джерел, у 1921 р. дослідник описав загальний вигляд Кобзаря та визначив його типові антропологічні риси.

Ключові слова: Іван Раковський, Тарас Шевченко, антропологічні риси.

Ім'я Івана Альбіновича Раковського (1874—1949) як природознавця, антрополога та громадського діяча стало доступним широкому загалу лише в незалежній Україні. Раніше воно замовчувалось, як і тисячі інших імен української наукової і творчої еліти. Саме тому марно шукати його прізвище серед гасел другого тому «Шевченківського словника» [20], хоча саме цей учений визначив антропологічні риси Тараса Шевченка.

Антропологічною наукою І. Раковський почав зацікавитися вже в досить зрілому віці — викладаючи основи природознавства в Українській гімназії м. Коломиї (1898—1908). Виникло це зацікавлення в рамках співпраці дослідника з Науковим товариством ім. Шевченка у Львові. Своєю чергою, початки співпраці з Товариством сягають періоду його навчання на філософському факультеті Львівського університету (1892—1896) [3, с. 13]. Саме тоді майбутній антрополог опублікував свої перші наукові праці, зокрема на шпальтах загальновідомого серійного видання «Записки НТШ». Спершу це були стислі рецензії [5; 6; 7; 8], відтак і власні дослідження [13]. І. Раковський не припиняв займатися наукою, обіймаючи посаду вчителя. Так, його зусиллями була підготовлена й опублікована в 1904 р. у часопису «Поступ» велика за обсягом науково-популярна серія матеріалів «Листи про природу» [11].

Отож як тільки у травні 1903 р. перед Виділом (Президією) НТШ у Львові постало питання про забезпечення Федора Вовка як дослідника антропологічних рис українського населення Галичини і Буковини надійними і, щонайважливіше, професійними помічниками, І. Раковський значився серед них один з перших.

Улітку 1903 р. Ф. Вовк разом зі своїми новими друзями, зокрема й І. Раковським, відвідав міста Перемишль і Коломию, галицьку частину Гуцульщини (села Довгополе, Пістинь, міста Косів, Кути) та Буковину (міста Кути, Чернівці). Упродовж майже двомісячної праці було обміряно до 400 чоловіків і жінок, зроблено понад 600 антропологічних і 100 етнографічних фотографій, зібрано більше 200 зразків волосся [1, с. 422—423].

У 1906 р. Ф. Вовк у супроводі Івана Раковського та Зенона Кузелі спершу вивчав антропологічні риси гуцулів с. Заріччя (знаходиться поблизу сучасного смт Делятина Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.), а відтак відвідав Лемківщину. Упродовж останньої подорожі було зроблено «око-

ло 150 точних антропольоґічних помірів і описів, около 400 фотоґрафій», зібрано «багату етноґрафічну колекцію...» [18, с. 14—15].

Участь в антропологічно-етнографічних експедиціях Ф. Вовка кардинально змінила наукові зацікавлення І. Раковського. Як засвідчують матеріали «Хроніки НТШ», уже 25 грудня 1903 р. Президія Товариства дозволила вченому позичити «інструменти до антропометричних помірів» [17, с. 14]. Про позику антропометричних приладів для І. Раковського йшлося також на засіданні головного виконавчого органу Товариства 18 жовтня 1906 р. 7 листопада цього ж року Президія НТШ у Львові прийняла рішення про виділення вченому субвенції в сумі 100 корон для виконання антропометричних помірів на Коломийщині і Станіславщині [1, с. 416, 426]. У 1909 р. дослідник провів самостійну експедицію на теренах Бродівського повіту, а в 1910 р. — на території Збаразького повіту. Упродовж обох мандрівок він обміряв 281 особу, з них 59,12% становили чоловіки і 40,88% — жінки [1, с. 427]. Щоправда, тоді І. Раковський був уже повноцінним співробітником НТШ у Львові, позаяк на особисте запрошення Михайла Грушевського переїхав до Львова (1908 р.) й обійняв посаду секретаря Товариства [3, с. 23]. Збереглися скупі відомості також про те, що напередодні Першої світової війни він вивчав антропологічні риси української шкільної молоді [1, с. 427]. Аналогічні студії вчений планував продовжити згодом (на початку 20-х років XX ст.), але цьому перешкодили різні причини, зокрема і відсутність антропологічних інструментів (комплект, яким володіло НТШ у Львові, під час війни поцупили) [1, с. 427].

28 червня 1912 р. Президія НТШ виділила І. Раковському 300 корон для проведення наукових антропологічних студій за кордоном [1, с. 416]. Свої знання з анатомічної антропології дослідник поглиблював у 1912—1913 рр., зокрема у Петербурзькому університеті. Тут він побував на особисте запрошення Ф. Вовк. За його ж дорученням І. Раковський опрацював остеологічні залишки угро-фінських племен Тоншаєвської волості Костромської губернії. На основі цих досліджень згодом учений опублікував стисле повідомлення на німецькій мові [22] та першу частину масштабної праці «Кости черемісів з давніх гробів у Тоншаєві Костромської губернії» [10]. Відомо також те, що автор працював над другою частиною цього дослідження, причому її друк був запланований також у «Матеріялах до української етнольоґії». Однак подальша доля цієї частини праці про черемисів нам невідома, позаяк не дійшла до читача.

Паралельно антрополога цікавили фізичні риси південних слов'ян (сербів, болгар, хорватів, словенців, чорногорців та ін.), зокрема у ґрунтовному дослідженні «Расовість слов'ян» [14].

І все ж, незважаючи на різносторонні наукові інтереси, І. Раковського найбільше цікавили проблеми, що стосувались антропологічних рис українців. У період Першої світової війни та повоєнні роки дослідник уперше почав висловлювати власні погляди стосовно окремих антропологічних особливостей українського народу. Зокрема, спершу в ілюстрованому календарі товариства «Просвіта» на 1915 р. [15], а відтак окремою брошурою у київському видавництві «Вернигора» [16] світ побачила його стисла науково-популярна праця «Расовість українців», в якій автор зіставив антропологічні прикмети українців з рисами інших слов'ян, передусім росіян і поляків.

3 березня 1921 р. у зв'язку зі 60-річчям від дня смерті Тараса Шевченка на святковій академії у залі Музею НТШ у Львові І. Раковський виголосив доповідь «Антропологічні прикмети Шевченка» [3, с. 29]. Зважитися на цей крок міг лише спеціаліст, який мав за своїми плечима значний науковий доробок з фізичної антропології і не боявся відповідальності за оприлюднені результати своєї творчої праці. І. Раковський, безперечно, належав тоді вже до фахівців такого рівня.

Праця І. Раковського про антропологічні риси Кобзаря викликає наукове зацікавлення ще з іншої причини. Зокрема, саме в 1921 р. різко посилилась антиукраїнська політика нових польських колоністів у Галичині. Описуючи умови праці українських етнографів у 20-х роках XX ст., упорядник «Хроніки НТШ» наголосив: «Вся та робота (організація експедицій, збір польового матеріалу тощо. — *М. Г.*) неможлива тепер не тілько з браку фондів (фінансів. — *М. Г.*), але і з політичних причин. Доступ чужому інтелеґентови (а ще з фотоґр[афічним] апаратом) до села дуже утруднений і він більше тратив би часу на воловодженнє з поліцією, як на записи» [19, с. 16]. Сказане безпосередньо стосува-

лося і проведення антропологічних досліджень у тогочасній Галичині.

Отож, обираючи тему доповіді до Шевченкових роковин, І. Раковський відповідним способом свідомо демонстрував польським властям своє негативне ставлення до нової полонізації українського населення Галичини. Сказане підтверджує і те, що саме в 1921 р. розпочав свою роботу Український університет у Львові, співзасновником та активним професором якого був також герой нашого допису [3, с. 29; 4, с. 136—141].

Складні для розвитку української науки та освіти умови в Галицькому краї на початку 20-х років минулого століття зумовило, мабуть, і те, що свою доповідь «Антропологічні прикмети Шевченка» І. Раковський опублікував аж через вісімнадцять років — 12 березня 1939 р., зокрема, на шпальтах відомої газети «Діло» (№ 56) [9]. Це був неординарний випуск часопису, позаяк більшість його сторінок (16 із 24) редакція присвятила 125-річчю від дня народження генія українського народу — Тараса Шевченка. Крім І. Раковського, ювілей Кобзаря відзначили своїми публікаціями ще понад півтора десятка шанувальників його поетичного і художнього таланту: Святослав Гординський («Шевченко над Каспієм»), Остап Луцький («Мир душі Твоїй, Кобзарю! (Промова на концерті-академії у Львові 5-го березня 1939 р.)»), Омелян Терлецький («Творчість Т. Шевченка — історична подія»), Денис Лукіянович («Чи переоцінка Т. Шевченка?»), Іван Кедрин («Диво Шевченкового культу (Промова на традиційному Шевченковому концерті)»), Богдан Лепкий («Останній учасник похорону Шевченка»), Ярослав Гординський («Участь галичан у Шевченкознавстві»), Іван Брик («Просвіта і культ Шевченка»), Кирило Студинський («На Тарасовій могилі»), Василь Сімович («Шевченко на Буковині»), Василь Лев («Шевченкова мова»), Іван Німчук («Як мене Шевченко захопив українством (спомини з ґімназійних часів)»), Михайло Рудницький («Чи Шевченко — европейський поет?»), Володимир Дорошенко («Шевченко в цифрах»), Павло Зайцев («Шевченко як оповідач[-]гуморист»; «Шевченко в горах Кара-Тау (незнана сторінка поетової біографії)»), Павло Ковжун («Шевченко мистець пензля і штихеля») та Олександр Кульчицький («Культ Шевченка в світлі соціо-психології»). Словом, навіть звичайний перелік прізвищ і тем, які порушили автори наукових розвідок на шпальтах 56 випуску газети «Діло» за 1939 р., можуть бути предметом окремої уваги сучасних шевченкознавців. Нас же цікавить поки що один з цих матеріалів — І. Раковського.

Відразу зазначимо: нам невідомо, чи збігається ця публікація вченого за змістом та обсягом із доповіддю 1921 р., чи у текст останньої автор вніс певні корективи, зважаючи на значні наукові досягнення українських антропологів у міжвоєнний період, зокрема і самого І. Раковського [1, с. 426—428, 431—434; 2]. Стаття «Антропологічні прикмети Шевченка» є невеликою за обсягом — охоплює половини двох колонок на шостій сторінці і четвертину колонки на сьомій сторінці зазначеного часопису. Антрополог почав її з прикметного і доречного навіть для сьогодення зауваження: «Постать нашого батька Тараса видається всім нам так добре відома, що нам здається зайвим питання: як властиво виглядав Тарас Шевченко? Одначе коли застановимося над ним з наукового боку, тоді приходимо до переконання, що, на жаль, ми надто мало знаємо про дійсну постать нашого поета» [9, с. 6].

Однією з причин такого стану було те, що в добу Шевченка антропологія як наука ще не існувала, через що ніхто, як зауважив дослідник, не зробив «антропольоґічних помірів» Кобзаря за його життя. «Єдиним матеріялом, яким можемо розпоряджати[ся], — зазначив автор розвідки, — є записки очевидців, розуміється[,] не антропольоґів, автопортрети і портрети[,] виконані іншими малярами за життя поета, і посмертна маска» [9, с. 6].

Справді, антропологічний портрет Шевченка І. Раковський відтворив передусім на основі щойно перелічених видів джерел. Зокрема, вчений скористався описами зовнішнього вигляду, які свого часу зробили такі сучасники Кобзаря, як художниця Катерина Юнґе (дочка віце-президента петербурзької Академії мистецтв Федора Толстого), російський скульптор і графік Михайло Микешин, український письменник, педагог і громадський діяч Олександр Кониський, біограф Шевченка, український громадсько-культурний діяч Михайло Чалий, російський письменник Іван Тургенєв. Наукове зацікавлення викликали в І. Раковського спогади про Кобзаря з 1859 р., опубліковані Михайлом Яшовським у «Записках НТШ» за 1917 р. [21], та записи про

«рядового» Шевченка у формулярі Оренбурзького батальйону [9, с. 6], де він відбував примусову військову муштру. Крім цього, дослідник обміряв посмертну маску поета, один екземпляр якої зберігався на початку 20-х років XX ст. у Музеї НТШ у Львові. Очевидно, не міг І. Раковський пройти мимо і повз Шевченкових автопортретів та портретів Кобзаря, які виконали інші художники, застерігаючи, що всякий «портрет не є щодо постаті вірною, математичною проєкцією, щодо барв вірною відбиткою даного дійсного предмету, а тільки більш або менше виідеалізуваним зображенням його відповідно до мистецьких почувань і хисту даного маляра» [9, с. 6].

Опрацювавши всі зазначені дані, дослідник так описав загальний вигляд Шевченка: «Ріст середній коло (біля. — *М. Г.*) 1650 мм, плечистий, кремезної будови, голова кругла, волосся темно[-]русяве, заріст буйний, чоло високе і широке, обличчя середньо довге і середньо широке, ніс середній, перенісся вглиблене, через те ніс піднесений угору, а коли він при кінці життя поета був, як описують, на кінці згрубілий, то це [є. — *М. Г.*] наслідком лімфатичної будови поета і негігієнічного життя його в часі неволі. Уста мірно широкі, долішня частина лиця видовжена, вуха малі, шкіра біла, руки малі, білі, делікатні» [9, с. 6].

З антропологічного погляду автор розвідки дійшов висновку про те, що поет «є мішанцем кількох антропольоґічних типів, а головно: альпейського, ядрянського й нордійського» [9, с. 7].

Про конкретні риси, властиві для кожного із зазначених антропологічних типів, довідуємось із узагальнюючої статті «Погляд на антропологічні відносини в українського народу», яку І. Раковський опублікував 1927 р. у співавторстві з іншим відомим учнем Ф. Вовка — Сергієм Руденком [12]. Це була перша спроба переглянути наукові міркування свого вчителя, і яка й досі викликає підвищене зацікавлення у фахівців-антропологів. На відміну від Ф. Вовка, його учні дійшли висновку про те, що антропологічний склад українців сформувався в результаті змішування «щонайменше шістьох головних європейських расових типів», основним з яких є «ядранський», тобто динарський. За їхніми підрахунками, у 20-х роках XX ст. він охоплював 44,5 % української людності [12, с. 210—211, 213]. На думку І. Раковського та С. Руденка, поряд із динарським серед українців широко був представлений ще один темнопігментований брахікефальний, але менш високорослий тип — альпійський (22,0%). «Оба згадані антропольоґічні типи: ядранський і альпейський, — зауважили дослідники, — так дуже злучені численними перехідними постатями, що ми можемо тут злучити їх в оден спільний «альпо-ядранський» антропологічний тип; це є[,] власне[,] той тип, який покійний наш Учитель (Ф. Вовк. — *М. Г.*) назвав «українським» типом, і який кожному антропольоґови, що має нагоду зустрічатися із українським народом, відразу кидається у вічи» [12, с. 211].

Отже, за антропологічними рисами, як доводив Іван Раковський, Тарас Шевченко був типовим представником українського народу, зокрема тієї її частини, яка в першій чверті XIX ст. проживала на території Звенигородщини, тобто Середнього Подніпров'я.

1. *Глушко М.* Антропологічні студії в Науковому товаристві імені Шевченка (кінець XIX — 30-ті роки XX ст.) / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів, 2010. — Вип. 45. — С. 413—436.
2. *Глушко М.* Раковський Іван Альбінович / М. Глушко // Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка. — Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2014. — Т. II: Л-Я. — С. 353—354.
3. *Головацький І.* Іван Раковський (1874—1949). Життєписно-бібліографічний нарис / Іван Головацький. — Львів, 2004. — 235 с.
4. *Мудрий В.* Змагання за українські університети в Галичині / Василь Мудрий. — Львів ; Нью-Йорк, 1999. — 192 с.
5. *Раковский І.* Akademia Umiejętności w Krakowie. Sprawozdanie komisyi fizyograficznej etc. — Kraków, 1894. — T. XXIX—XXXVIII + 266 + 192 s. / І. Раковський // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1895. — Т. VII. — Кн. III. — С. 53—57.
6. *Раковский І.* Pamiętnik fizyograficzny / Wyd[ały] A. Ślusarski i Br. Znatowicz. — Warszawa, 1895. — T. XIII / І. Раковский // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1896. — Т. XII. — Кн. IV. — С. 51—53.
7. *Раковский І.* Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział matematyczno-przyrodniczy. Serya II. Tom VII—IX. — Kraków, 1895. — T. XXVII. — 399 s. ; T. XXVIII. — 440 s. ; T. XXIX. — 412 s. / І. Раковский // Записки Наукового Товариства імени

Шевченка. — Львів, 1896. — Т. XIV. — Кн. VI. — С. 51—52.
8. *Раковский І.* Sprawozdanie komisyi fizyograficznej Akad[emii] Umi[ej]ęt[ności] w Krakowie za rok 1894. — Kraków, 1895. — T. XXX. — Część I: Materyały zebrane przez sekcyę meteorologiczną. — S. 1—276 / І. Раковский // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1896. — Т. XI. — Кн. III. — С. 63—64.
9. *Раковський І.* Антропольоґічні прикмети Шевченка / Іван Раковський // Діло. — 1939. — Ч. 56 (12 березня). — С. 6—7.
10. *Раковський І.* Кости черемісів з давніх гробів у Тоншаєві Костромської губернії. Ч. I / Іван Раковський // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1918. — Т. XVII. — С. 3—323.
11. *Раковський І.* Листи про природу / Іван Раковський // Поступ. — 1904. — Ч. 8—11, 15, 16, 37—39, 42, 44, 47, 49—52.
12. *Раковський І.* Погляд на антропольоґічні відносини в українського народу / Іван Раковський, Сергій Руденко // Збірник математично-природописно-лікарської секції Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1927. — Т. XXVI. — С. 205—214.
13. *Раковський І.* Причинки до пізнання будови проводу кормового у п[']явки лікарскої / Іван Раковський // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1896. — Т. IX. — Кн. I. — С. 1—6.
14. *Раковський І.* Расовість слав[']ян. I. / Іван Раковський // Збірник математично-природописно-лікарської секції Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1919. — Т. XVIII—XIX. — С. 163—296.
15. *Раковський І.* Расовість українців / Іван Раковський // Віденський ілюстрований календар тов. «Просьвіта» на звичайний рік 1915. — Відень, 1915. — С. 89—106.
16. *Раковський І.* Расовість українців / Іван Раковський. — Київ, 1917. — 9 с.
17. Хроніка українсько-руського Наукового Товариства імени Шевченка у Львові. — [Львів], 1903. — Ч. 16. — Вип. IV: 1903, вересень-грудень. — 24 с.
18. Хроніка Наукового Товариства імени Шевченка у Львові. — [Львів], 1906. — Ч. 28. — Вип. IV: Справозданє за місяці: вересень-грудень. — 22 с.
19. Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. — [Львів], 1922. — Ч. 65—66. — Вип. I—II: Звідомленнє за рр. 1921—1922. — 114 с.
20. Шевченківський словник. — Київ : УРЕ, 1977. — Т. 2: Мол-Я. — 410 с.
21. *Яшовський М.* Спомин про Т. Шевченка з 1859 р. / Михайло Яшовський // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. — Львів, 1917. — Т. CXIX—CXX. — С. 77—80.
22. *Rakowsky J.* Ein Beitrag zur Anthropologie der Tscheremissen / Jan Rakowsky // Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. — Wien, 1915. — Bd. XXXXV. — Heft III—IV. — S. 137—140.

Mykhaylo Hlushko

IVAN RAKOVSKYI — RESEARCHER OF ANTHROPOLOGICAL FEATURES OF TARAS SHEVCHENKO

In the early XXth century the anthropological school formed in Lviv as part of the Shevchenko Scientific Society, which Ivan Rakovskyi also belonged to. During the First World War and the postwar period scholar interested in issues that concerned the Ukrainian anthropological traits. Upon learning memoirs of Shevchenko's contemporaries, his death mask and self-portraits, as well as other sources, in 1921, the researcher described the general poet's appearance and defined his typical anthropological traits.

Keywords: Ivan Rakovskyi, Taras Shevchenko, anthropological features.

Мыхайло Глушко

ИВАН РАКОВСКИЙ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ЧЕРТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

В начале XX в. в рамках деятельности Научного сообщества имени Шевченко во Львове формируется антропологическая школа, к которой принадлежал также Иван Раковский. Во время Первой мировой войны и в послевоенный период ученый интересовался проблемами, касающиеся антропологических черт украинцев. Изучив воспоминания современников Тараса Шевченко, его посмертную маску и автопортреты, а также другие виды источников, у 1921 г. исследователь описал общий вид Кобзаря и определил его типичные антропологические черты.

Ключевые слова: Иван Раковский, Тарас Шевченко, антропологические черты.



Євген ЛУНЬО

ПОСТАТЬ МИТРОПОЛИТА ЙОСИФА СЛІПОГО У РОЗПОВІДІ СПІВКАМЕРНИКА З ЯВОРІВЩИНИ

Подається розгорнутий фольклористичний аналіз розповіді члена повстанського збройного підпілля про перебування разом з митрополитом Й. Сліпим в одній камері Золочівської в'язниці. Оповідач у руслі повстанської епічної традиції змальовує митрополита-в'язня реалістично і водночас ідеалізує його як новочасного національного героя — видатну постать української Церкви й усієї держави.

Ключові слова: Йосиф Сліпий, Греко-Католицька Церква, баптисти, повстанська епічна традиція, молитва в кризовій ситуації, тюремний мікросоціум, психоемоційний клімат тюремної камери, моральність і їжа у тюремній камері.

Обрана для розгляду розповідь про митрополита Йосифа Сліпого його співв'язня з Яворівщини[1] має свою специфіку, яку вважаємо за доцільне зазначити. Вона не є наслідком спеціального пошуку для дослідження окремої теми — життєпису цього визначного церковного діяча у період тюремно-табірних поневірянь. Це всього лише один із п'яти текстів про Й. Сліпого, що трапилися нам в об'ємному фольклористичному польовому дослідженні «Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців». Цим проектом автор займається з 1996 р. і на сьогодні записав розповіді понад п'яти сотень респондентів. Особлива наукова та духовно-культурна цінність проекту полягає в тому, що подається широка можливість народові самому розповісти про свою участь, про свою роль в історії, конкретніше — у подіях національно-визвольної боротьби на Яворівщині у ХХ ст., власна інтерпретація й емоційно-психологічна оцінка цього відтинку історії.

Отож у розпорядженні автора трансформована у письмову повстанська епічна традиція Яворівщини в її побутово-функціональному вираженні у часовому проміжку кінця ХХ — початку ХІХ століття.

Про концептуальні засади цієї праці, її методичну основу докладно сказано у статті «Народний літопис повстанської Яворівщини» [9], а тут зазначимо лише головне. Майже усі матеріали, за винятком кількох перших, зроблених зі слуху безпосередньо на папір, зафіксовані на диктофон і згодом розшифровані самим автором на основі етнолінгвістичної текстологічної моделі. Ця модель передбачає якомога повніше збереження мовленнєвої автентичності оповідача, щоб таким чином цілісно представити не лише інформативну, але й психоемоційну, експресивну складову народної епічної традиції як художнього явища [3, с. 226].

Наш метод фіксації повстанської епічної традиції зводиться до мінімуму втручання у природний плин розповіді, оповідачеві дається по суті нічим не регламентована можливість якнайповнішого вираження. При цьому оповідач, так би мовити, «виносить на поверхню» не лише те, що від нього хоче записувач, на що спрямував його першопочатково, а, власне, ті гли-

[1] Зап. Є. Луньо 12.10.2010 р. у м. Львів від Когута Богдана, 1931 р. н., уродженця с-ща Немирів Яворівського р-ну Львівської обл. (Домашній архів Є. Луня. Для цілісного ознайомлення текст розповіді представлений у додатку статті).

бинні оповідні пласти, про існування яких не має поняття дослідник, бо вони підсвідомо відкладені у пам'яті органічним процесом епічної традиції.

Основна сутність цієї останньої полягає в еволюційно сформованій потребі зафіксувати почерпнутий з реальності цінний суспільний досвід, щоб пізніше у формі розповіді передавати наступним поколінням для вирішення подібних чи навіть тотожних з минулим новітніх актуальних питань чи проблем. Про досвід йдеться в його найширшому розумінні — не лише як в той чи інший спосіб діяти, але й ефективно мислити, оцінювати, поводити себе, ставитися до когось чи до чогось.

Специфіка й унікальність саме повстанської епічної традиції полягає у її особливому базисі — всенародній тривалій боротьбі за право на існування — кривавій партизанській війні з кількома державами, дві з яких — найбільші на той час мілітарні й економічні потуги Європи: Німеччина й СРСР. Екстремальність й інтенсивність цієї боротьби закономірно викликала бурхливий розвиток епічної традиції, змобілізувала усі творчі потужності. Звідси усе те, що вона обрала своїм об'єктом, і як вона його осмислила, інтерпретувала, а також наскільки повно зберегла і як легко виразила в оповідній формі, дуже точно відображає вагомість і об'єкту розповіді, і його інтерпретації як певної загальнонаціональної цінності. І те, що кожен із респондентів, що їх доля звела з Й. Сліпим, обов'язково опрацював цю постать як епічний об'єкт, говорить сама за себе. Це засвідчує суспільно-політичну й духовно-моральну велич митрополита, потужний креативний вплив його особистості на оточуючих, на навколишнє людське середовище.

Кидається у вічі, що з усієї своєї тюремної і табірної епопеї, факт перебування у тюрмі чи таборі Й. Сліпого, власне за ним спостереження й безпосереднє з ним спілкування оповідачі подають якнайповніше, якомога вичерпно. Це, знову ж таки, засвідчує значимість і для них особисто, а отже, на їхню думку, й для усього суспільства вагомість особистості митрополита-в'язня.

Те, що розповідь є належно сформованою, має відпрацьовану художньо-образну систему, сюжетну структуру, композицію, сповнена інтерпретаційним, оціночним компонентом, говорить нам, що це не одноразовий побутовий текст, а багатократно повторюваний, тобто розказуваний іншим автономний фольклорний твір. Чисельне й тривале побутування засвідчує його суспільну значимість, важливість вироблених ним духовно-моральних цінностей.

Немаловажним є чинник, що оповідачі — непересічні особи. Це тогочасна українська національна еліта — повстанці. Вони добровільно вступили у нерівну збройну боротьбу, не заломилися у ній морально, а також з гідністю пройшли крізь репресивну тюремно-табірну систему. Випробувані й загартовані війною і ув'язненням, такі люди по іншому, більш проникливо мислять, уміють виокремити справжні цінності. Тому-то їхні розповіді й судження про Й. Сліпого виразно відзначаються духом чистоти, щирості і правди. Це значно легше буде зрозуміти, повністю прочитавши їхні записані нами розповіді про пережите й осмислене усе своє життя.

Розповідь, що її розглядаємо у статті, стосується, за твердженням оповідача, перебування митрополита у Золочівській в'язниці. У своїй попередній статті «Ув'язнений Йосиф Сліпий у розповіді співкамерника з Яворівщини» [10] цей факт ми сприйняли як історично достовірний. Тим часом, зацікавившись цим питанням глибше, з'ясували, що сам митрополит у своїх спогадах [12] нічого не говорить про перебування у цій тюрмі. Так само немає про це відомостей в опублікованих, що стосуються Й. Сліпого, документах радянських репресивних органів [11]. З цього є підстави вважати, що оповідач, як й інші співкамерники за Й. Сліпого, сприймали якусь іншу особу духовного сану. Проте відкрити незаперечну істину можна буде, лише коли матимемо змогу ознайомитись із архівними матеріалами Золочівської тюрми.

Тим часом говорити про в'язня-митрополита будемо, розглядаючи, сприймаючи розповідь не як джерело відповідних фактів (це історичний аспект), а, передовсім, як художнє, образне явище (філологічно-фольклористичний аспект). Отож представлятимемо Й. Сліпого як змодельований на основі специфічного підсвідомого чи, радше, неусвідомленого вимислу фольклорний персонаж, виведений у широкому художньому контексті відображеного й осмисленого оповідачем реального тюремного середовища. Для цього як основний застосовуватимемо гер-

меневтичний метод аналізу, що його визначають як мистецтво розуміння текстуального дискурсу [5, с. 89]. Герменевтику також окреслюють як коментування та інтерпретацію мистецького твору шляхом розумово-аналітичного й інтуїтивного осягнення його художнього смислу [2, с. 432].

Зазначимо, що не лише у давнішій, але й у повстанській, новочасній епічній традиції явище такого неусвідомленого вимислу, коли оповідач безсумнівно вірить у те, що зустрічався, спілкувався з тією чи іншою історичною особою, є доволі поширеним. Так, наприклад, із записаних нами на Яворівщині дванадцяти народних оповідань про Романа Шухевича лише одне співвідноситься з реальним Р. Шухевичем, інші ж — художнє моделювання [8, с. 57—64]. Зафіксували ми і переказ про дівчину із села Чернилява на Яворівщині — зв'язкову самого Степана Бандери[2], що теж виводиться із вимислу.

Слід мати на увазі, що вказане творче явище аж ніяк не применшує, а навпаки — підносить і звеличує реально-історичну особу, у нашому випадку — Й. Сліпого. Адже коли народ навіть через вимишлений образ-персонаж поміщає митрополита у свою епічну традицію, то цим засвідчує його високу духовно-моральну й суспільно-політичну значимість, що її у формі художньої оповіді необхідно зберегти й для майбутніх поколінь.

У Золочівській тюрмі головним чином утримували тих, над ким вже було закінчене слідство, й вони очікували суду, або вже були засуджені й чекали відправлення на етап. Отже, специфіка в'язниці визначила й особливість розповіді, її тематичне й психологічне наповнення. На відміну від розповідей в'язнів слідчих тюрем, де головним об'єктом змалювання й осмислення є допити, катування й пов'язані з ними міркування й почуття, тут оповідачі зосереджуються передовсім на побутових умовах ув'язнення, на поведінці і взаємостосунках, фізичних і психоемоційних умовах тюремної камери московсько-комуністичної репресивної машини. Саме у такому аспекті й представлений у розповіді Й. Сліпий.

У тексті, що його розглядаємо, перебування у цій тюрмі оповідача, а отже, і його спілкування з митрополитом, не має якогось чіткішого хронологічного позначення. Це, з одного боку, викликане особливостями тюремного ув'язнення, де в'язні цілковито позбавлені можливості розпоряджатися своїм часом, і звідси, відповідно, його сприймати, визначати хронологічно. У них він, залежно від психоемоційного стану, або надто спресований, або розтягнений. Водночас ще більшою мірою цей конкретно невизначений час є органічною закономірністю оповідної традиції, що через свою усну форму побутування не надто спроможна фіксувати й утримувати у пам'яті час у його хронологічній атрибуції. На цій основі епічний персонаж (так само й епічні події, явища) завжди тією чи іншою мірою абстрагований від конкретно історичного часу, отже узагальнений, типізований.

Його фізичні й духовні якості хоча й виведені чи проявляються у конкретних умовах, далі з ними не пов'язані, а набувають онтологічно сутнісного статусу. Тобто епічний персонаж саме таким сприймається і тут, і всюди, і тепер — і весь час. Типізація як стисле вираження найсуттєвіших рис чи ознак крізь призму їхньої суспільної і художньої цінності, увиразнює епічним реципієнтам їхнє засвоєння й осмислення. Це також найкоротший шлях до героїзації й ідеалізації персонажа, як органічної властивості епічного процесу. Усе це позначилося й на епічній інтерпретації постаті Й. Сліпого.

В народній епічній традиції вагому роль відіграє портрет. У нашому тексті портрета в його звичному розумінні, як більшою чи меншою мірою цілісного опису зовнішності людини, немає. Проте він присутній фрагментарно: вказано, що у Й. Сліпого була борода, що характеризує його як зрілого, мудрого, поважного чоловіка. Правда, у нашому конкретному випадку таку фрагментарність портрета митрополита можна пояснити напруженим психоемоційним станом оповідача у момент, коли він вперше потрапив у невідому камеру й побачив невідому особу, що до нього звернулася.

Початкова позитивна характеристика митрополита підсилюється ще однією його фізичною ознакою — звучанням голосу. Аби відобразити його найбільш точно, оповідач передає його через пряму мову: «Сину мій, до мене». Лише сам спокійний, рішучий і владний тон цієї фрази представляє нам вольову, дієву, з багатим практичним досвідом люди-

[2] Зап. Є. Луньо 9.10.2005 р. у с. Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. від Лелик Любомири, 1944 р. н., осв. вища. (Домашній архів Є. Луня).

ну, слово якої має вагу, і яка знає, що робить. Аби акцентувати значимість, в тому числі й тональну цього висловлювання, оповідач повторює її двічі. Бо ж він підсвідомо, а може навіть і свідомо добре розуміє її високий художньо-виражальний потенціал. І дійсно, закодований у ній смисл повністю відповідний особистісним якостям митрополита.

Та, все ж, варто говорити про певні художньо-виражальні й стильові зміни в оповідній манері XX ст., передовсім на повстанську тематику. Як показують наші спостереження, із повстанської епічної традиції портрет повністю не зникає, певні його елементи таки залишаються. Та його можливості характеризувати духовно-моральні функції особи через її зовнішні ознаки зводяться до мінімуму. Натомість поширення набуває безпосередня, пряма констатація тих чи інших рис характеру персонажа. Це виразно бачимо в аналізованій розповіді: «А він був такий поважний, мав в камері повагу. По-перше, він ніколи не підвищив голос. Скромний такий був весь». На відміну від портрета, що полягає у безпосередній словесній фіксації дуже короткого, можливо навіть миттєвого зовнішнього відображення зовнішньої форми, ця констатація за своєю генезисною сутністю є певним узагальненням, типізацією, що могла виникнути лише на основі якогось тривалішого спостереження за поведінкою персонажа у багатьох її проявах. І на основі аналітичного осмислення констатовано найважливіше, найцінніше. Виходячи із своєї креативної, умовивідної природи, ця констатація сприймається як більш достовірна, вагома і правдива характеристика митрополита Сліпого.

Зазначимо, що наведені три коротенькі речення дають надзвичайно високу оцінку митрополита. Щоб уповні зрозуміти усю їхню вагу і значимість, їх слід сприймати крізь призму фізичної і психоемоційної атмосфери тюремної камери. В екстремальних умовах в'язничної камери взагалі, а переповненої московсько-комуністичної тим більше, з її обмеженим простором, відсутністю належних санітарно-побутових умов, взаємини між в'язнями — насильно змушеними на невизначений час перебувати разом у багатьох аспектах різних осіб, мають особливий характер. Вони обертаються навколо однієї ідеї — фізичного й морального виживання, точніше сказати — перетривання. Ця ідея формує принципи поведінки і взаємостосунків, визначає критерії оцінки в'язнів.

Записані нами більше півсотні розповідей про перебування у в'язничній камері дають підстави стверджувати, що однією з найцінніших якостей в'язнів є повага. Саме повагою у її трьох вимірах: самоповага, повага до інших та повага від інших і наділяє оповідач митрополита Сліпого. Будучи морально-духовною категорією, повага своєю сутністю взагалі вагомо визначає в особі людяність, гуманізм. А в тюремній камері вона через свою гуманістичну сутність є одним з головних чинників фізичного перетривання. Адже моральна особа у камері не дозволить собі виживати за рахунок інших, ущемляючи їхній фізичний простір, психоемоційну свободу, побутові зручності, харчі тощо. Тим часом у середовищі в'язнів-кримінальників — людей зазвичай морально деградованих, фізичне й моральне насильство сильніших над слабшими є однією з домінантних проявів виживання. Та екстремальні умови навіть морально стійких осіб можуть призводити до менших чи більших компромісів із сумлінням.

Зміст поважності митрополита, її функціональність полягає в тому, що він належно, у скерованості на підвищення шансів на перетривання усього камерного мікросоціуму поводить себе сам і також є прикладом для такої ж поведінки інших. Водночас, при потребі, в окремих випадках, як побачимо це далі, особисто корегує стосунки між в'язнями у напрямку їх гуманізації.

Повага на волі, у, так би мовити, в традиційному, нормальному соціумі, за своїм генезисом, за своїми компонентами відрізняється від поваги у тюремній камері. На волі повагу легше заслужити і легше її вберегти, там на неї працює суспільне становище, соціальний статус. У в'язниці «принесену» з волі повагу й самоповагу особа змушена апробувати екстремальними обставинами. Та, що ще важливіше, у тюремних обставинах, попри принесену поважність з вільного світу, ще потрібно заслужити собі повагу нової, тюремної специфіки. І, як видно з розповіді, митрополит з цим успішно справився.

Повага як морально-етична категорія у певному сенсі є поняттям збірним, родовим, вона включає в себе, чи, можна сказати, формується на основі моральних категорій видового ряду. Оповідач досить виразно представляє ці якості, що сповнюють зміс-

том поважність митрополита. Одні з них названі безпосередньо, інші — виражені через діяльність і вчинки. На основних з них зупинимося окремо й проаналізуємо детальніше.

Отож оповідач констатує: «По-перше, він ніколи не підвищив голос». Ми повторно зацитували це речення, щоб акцентувати увагу на наявному тут слові «по-перше», його лексико-семантичному значенні. В ракурсі літературної мовної норми у контексті цього й наступного речень воно вжите дещо недоречно, оскільки за логікою опісля мало бути ще бодай «по-друге». Та, все ж, навіть вжите одинично, воно тут не зайве. Адже позначає найважливіший з точки зору оповідача прояв поведінки Й. Сліпого у камері, а також через лексичне значення перелічуваності вказує ще й на множинність цих проявів.

Для психоемоційного стану людини важливим є психоемоційний баланс звуково-шумового впливу. Його надмір викликає дискомфорт чи навіть ще більшої деструктивної сили реакції. Сьогодні медики говорять про так звану звукову екологію соціуму, розробляють стосовно неї відповідні санітарні, технічні, правові регламентації. В нормальних умовах особа має багато можливостей уникнути надмірний звуковий вплив через, скажімо, усамітнення. У в'язничній камері та й взагалі у в'язниці звуково-шумовий фон має свою специфіку. Він має як органічну, так і механічну природу. У слідчих тюрмах, особливо московсько-комуністичних, спеціально робили, щоб крики тортурованих під час допитів було чутно й багатьом іншим в'язням, аби таким чином обезволити, зламати стійкість. Маємо низку розповідей про надзвичайно гнітючий вплив криків тортурованих на інших в'язнів. Крик і голосна огидна лайка слідчих теж були одним з методів психічного впливу на допитуваного. Виснажливо було чути стогін скатованих на допиті співкамерників, крики уві сні тих, кому снились жахіття. Деструктивно діяли на психіку кроки наглядачів, брязкіт ключів, скрегіт замків та ін.

Усі ці звукові компоненти в'язничної атмосфери у розповіді оповідач безпосередньо не називає, але вона тут присутня асоціативно. Та їх можна знайти чимало в записаних нами розповідях інших в'язнів. А що наш оповідач про них прямо не говорить, то ще можна пояснити індивідуальними особливостями його оповідної манери — концентрації уваги передовсім на основному ідейно-смисловому навантаженні — змалювання й осмислення постаті митрополита Й. Сліпого. І при цьому його індивідуальна оповідна манера не лише на свідомому, але й на підсвідомому, імпульсивному рівні будує сюжетно-композиційну лінію. Оповідач, виходячи з природи розповіді як творчого акту, ніколи не розкаже про все, що хотів би, завжди щось підсвідомо, а щось і свідомо полишаючи, бо воно не вміщається в сюжетно-композиційну течію. Ще щось оповідач полишає як речі апріорі загальновідомі. Отож ці звукові компоненти присутні в асоціативному полі розповіді, й саме в проекції на них і вжито вираз «Не підвищив голос».

Виснажена нервова система в'язнів часто збуджено, навіть і агресивно реагувала й на підвищені тони у спілкуванні окремих в'язнів. І тому у цій ситуації стриманість Й. Сліпого — його здатність у всіх екстремальних моментах панувати над собою і не підвищувати голосу — і ставилася співкамерниками на перше місце серед його позитивних якостей.

Наступним достоїнством митрополита, що його так само високо оцінює оповідач, є скромність. Ця оцінка, знову ж таки, зроблена за шкалою цінностей камерного мікросоціуму. Там скромність теж має вагоме значення, бо своїм проявом спрямована на перетривання не лише власної особи, а й усіх інших.

Скромність Й. Сліпого проявляється у двох площинах. Як видно із розповіді, у мікросоціумі співкамерників митрополит займає позицію морального і духовного лідера, авторитету, що є прикладом для інших. Як ми вже зазначали, цей його авторитет базується передовсім на повазі, що він безпосередньо заслужив як в'язень серед інших в'язнів своєю поведінкою, вчинками у камері. Та, все ж, в'язням було відомо, що він митрополит — церковний ієрарх високого рангу. Зрозуміло, що цей його духовний статус вже сам по собі серед співкамерників надавав йому певні преференції. Тим більше, що всі розуміли, що він в'язень сумління, і в його особі московські окупанти судять Греко-Католицьку Церкву за її моральну й духовну нескореність.

Проте, як бачимо з розповіді, Й. Сліпий відмовляється навіть від найменших преференцій, що цілком закономірно навіть серед співкамерників йому міг надати його високий церковний статус. Це,

власне, й констатує оповідач означенням «скромний». Адже основні, найпоширеніші значення цього слова: який не схильний підкреслювати свої заслуги, достоїнства і таке інше, хизуватися ними, який не претендує на особливе становище. Усі ці складові компоненти скромності очевидно і представляє Й. Сліпий.

Водночас він є скромним й у статусі в'язня, у взаєминах із співкамерниками. В цьому плані скромність митрополита з великою імовірністю мала виражатися у таких її ознаках, як стриманий у поведінці, вихований, морально стійкий, невибагливий, поступливий, не претендує навіть на йому належне. Поведінка в параметрах цієї категорії у камері теж значною мірою спрямована на реалізацію перетривання як самого себе, так і інших. Проте в екстремальних умовах не кожна особа здатна тримати себе в цих рамках. Інстинкт самозбереження навіть на підсвідомому рівні може ігнорувати моральність, і тоді починає проявлятися біологічний закон виживання одних за рахунок інших. Звісно, це більше притаманно кримінальним в'язням, але можливе й серед політичних. Скромність у всій повноті її проявів є тим чинником, що втримує особу від втрати моральності, порядності, особливо у мікросоціумі тюремної камери. Саме тому в очах оповідача-співв'язня скромність Й. Сліпого констатується як одна з найважливіших, найбільш виражених ціннісних компонентів його особистості.

Слід також зазначити, що співв'язень не чув від митрополита жодних нарікань на фізичні й моральні труднощі тюремного буття. Хоча цих труднощів і мук у будь-якого в'язня московсько-комуністичної тюрми просто апріорі не могло не бути. Тим паче, коли йшлося про інтелігенцію і особливо духовних осіб, зокрема й митрополита Сліпого, то до таких радянська репресивна машина ставилася з особливо продуманою, довершеною системою фізичного і морального тиску з метою заламати особистість і, можливо, таким чином схилити до співпраці [1, с. 140]. Про те, що зазнав тяжких мук, вже пізніше зізнався й сам Й. Сліпий: «Мене водили на слідство день і ніч, так, що я буквально падав з ніг і мене мусили підтримувати, ведучи до слідчого судді, при тому голодував, бо давали на день трошки юшки і 300 грамів хліба» [13, с. 25]. Проте, як справжній християнський пастир, як ієрей у камері, він не міг собі дозволити і мав для цього силу, аби не проявляти своєї фізичної і моральної стуртурованості, ані виражати її у спілкуванні з іншими.

У розповіді безпосередньо не названо, проте виразно змальовано, як ревний християнин Й. Сліпий у тюрмі проявляє терпіння — цю одну з найважливіших християнських чеснот. Терпіння як морально-етична категорія і терпеливість як риса характеру є тими чинниками, що в особливий спосіб допомагають людині перетривати у важких екстремальних обставинах. Про це, серед іншого, вказує народна мудрість у фольклорних творах, зокрема пареміях [4, с. 271—272].

У мікросоціумі тюремної камери терпіння значною мірою допомагає в'язням перетривати. Будучи органічно пов'язане із прощенням, воно знімає чи, принаймні, істотно применшує конфліктність і агресивність як кожного окремого в'язня, так і в камері в цілому. Терпіння також людину дисциплінує, внормовує психоемоційний стан, врегульовує світоглядну систему.

Та все ж у розповіді співкамерника у всій повноті своєї величної особистості Й. Сліпий розкривається у вчинках і діях. Їх у тексті кілька і усі заслуговують на глибший аналіз. Найперше, вони за своїм змістом дуже вразливі, залишили в епічній пам'яті глибокий емоційний слід. Народному оповідачеві значно легше передати сенс вчинків і подій, виразити їхню оцінку в образному форматі, викликаючи в реципієнта ті самі враження, яких зазнав сам, аніж говорити про них у логічно-смислових категоріях. Це випливає із художньо-емоційної природи розповіді, коли емоції, почуття, що супроводжують дію, вчинок, є не лише надійними їх фіксаторами у пам'яті, але й сповнені більш точного, безпосереднього оцінення, ніж логічні умовиводи. Саме в цьому аспекті й розглядатимемо тюремні вчинки Й. Сліпого.

Як тільки оповідач, тоді ще молодий шістнадцятилітній хлопець, потрапив у камеру, то першим, хто його зустрів і став з ним контактувати, був саме Й. Сліпий. «Кидають мене, значить, в камеру, відчиняють камеру, я тільки на поріг — і з бородою такий. Я не знав його, він каже: «Сину мій, до мене». А біля параші треба лягати було. Але: «Сину мій, до мене». Тут ся розсунули, і я ліг біля нього».

Потрапляння вперше в камеру чи перевід у нову камеру ув'язнення, тим більше молодого, недосвід-

ченого, завжди пов'язане з великою емоційною напругою. Хвилювання викликане думками, які в цій камері стосунки між в'язнями, як ставляться до новоприбулого, які там у нього будуть можливості для перетривання, чи вистачить йому для цього сил. За неписаним законом камерного співжиття новоприбулому в'язневі відводилося місце біля так званої «параші» — переносного тюремного туалету. Така своєрідна ініціація в'язня через надання йому найгіршого у фізичному й принизливого в моральному плані місця виконувала досить різні функції. Залежно від конкретної ситуації — мала на меті і якоюсь мірою випробувати, загартувати найважчими умовами. В інших випадках — поставити новачка в найнижчий у камері соціальний статус, щоб він, як і усі інші перед ним, починав від початку, так би мовити «з нуля» вживлятися у вироблений в камері порядок співіснування. Могло бути й таке, що в такий спосіб пригніченого новоприбулого як «позначеного парашею» бодай тимчасово відтісняли на користь інших від повноцінного використання належних йому можливостей для перетривання. Та як би там не було, наголосимо ще раз, що це завжди для в'язня є певним, вираженим більшою чи меншою мірою шоковим станом, що обезсилює волю, понижує здатність до перетривання і взагалі може підштовхувати до морального заломлення.

У зафіксованій нами повстанській епічній традиції на тюремну тематику розповідається про кілька таких випадків, коли оповідачів подібним чином, поділившись своїм місцем, рятували від «параші». Правда, це, здебільшого, робили односельці чи взагалі знайомі або свояки, як бачимо це, наприклад, в іншій розповіді: «Я мала жінку там таку, як я прийшла. Бо там хто прийшов на камеру пізніше, то коло параші клали. Я так іно в двері: «А звідки Ви є?». Я кажу: «З Мостецького району, а з села Любелі». — «Ходіть сюда, ходіть сюда». Тай мене з-під порога під вікно. І вона взяла мене до себе. Вона називалася Дарка, то була Люби Зради мама. І вже я була коло неї цілий час»[3].

Для кожного оповідача це був дуже вагомий і незабутній факт їхнього в'язничного життя, на ньому завжди акцентували увагу. Очевидно, цим оповідачі намагалися засвідчити певну свою соціальну значимість, а ще більше — наголосити на усіх цих моментах взаємопідтримки і взагалі людяності політичних в'язнів.

І в контексті цього всього ми бачимо Й. Сліпого, що вже досвідчений, добре обізнаний з нюансами співбуття у камері, зокрема й з деструктивним гнітючим чинником «місця біля параші». На цій підставі він вдається до незвичного у тюрмі вчинку — хлопчину, якого щойно помістили у камеру, кличе до себе і ділиться з ним своїм місцем. Так поступити міг не кожен. Для цього треба було бути високо духовною і моральною особистістю, бо не кожен навіть порядний чоловік у цій ситуації був готовий поділитися з чужою йому людиною своїм місцем. Та ще й потрібно бути достатньо поважним, авторитетним, щоб дозволити собі порушити усталений порядок, не викликавши заперечення інших.

Отож крізь призму цього вчинку Й. Сліпий постає перед нами щонайменше у двох площинах, які між собою органічно пов'язані й доповнюють одна одну. Передовсім тут він у повнішому й довершеному вираженні — священича особа, пастир. Екстремальні в'язничні умови не є для нього жодною перепоною у сповненні накладених на нього священнями душпастирських обов'язків. І слід зазначити, що тут йдеться не про ритуальні чини, а про практичне втілення навіть у дуже складних обставинах життя філософсько-світоглядних, ціннісних постулатів церкви та й взагалі християнства. Цим своїм вчинком митрополит у найбільш достовірний і довершений спосіб проявляє любов до ближнього — через творення йому добра. При цьому він також безпосередньо, на власному прикладі навчає ближніх висловленої апостолом Яковом істини, що віра без добрих діл мертва.

Водночас у цьому поступку Й. Сліпий постає як звичайна людина. Саме в такому світському статусі і сприймав його спочатку оповідач, зазначивши, що лише потім дізнався (йому сказали), що це митрополит. Попри духовний сан Й. Сліпий й стосунках зі спів'язнями поводиться як людина з людиною, проявляє звичайні людські риси. Деталь звертання до хлопця «сину» представляє його і як отця духовного, та водночас вказує на притаманні йому високі батьківські почуття, що спонукають турбуватися не лише про кровних дітей, але й чужих, і вза-

[3] Зап. Є. Луньо 21.05.2012 р. у с. Любеля Жовківського р-ну Львівської обл. від Слуки Меланії, 1927 р. н. (Домашній архів Є. Луня).

галі всіх, що потребують підтримки й опіки. Цей поступок демонструє, як християнство скріплює, вдосконалює суспільство, поширюючи міцні своїм природним інстинктом сімейні, родинні почуття на широку громадську спільноту.

Примітно, що оповідач змальовує Й. Сліпого як практикуючого тюремного душпастиря передовсім на ґрунті особистих з ним стосунків. В такий спосіб він досягає більшого соціального самовираження — адже йому сам митрополит приділяв стільки уваги. При цьому розповідь наділяється більшою достовірністю й переконливістю, бо виводиться із безпосереднього досвіду.

Окрім того, що Й. Сліпий поділився з оповідачем місцем біля себе, вони обоє багато розмовляли «взагалі про всю ситуацію»: за що його арештували і таке інше. Оповідач зізнається, що усієї правди не говорив, бо тоді ще не знав, що ця особа — митрополит. Така стриманість була викликана звичними вимогами конспірації. Проте Й. Сліпий як мудрий і досвідчений в'язень, очевидно, не намагався дізнатись конкретні дані чужої кримінальної справи, хоча його як інтелектуала й могла цікавити якась загальна інформація, що давала змогу аналітично осмислювати тогочасну суспільно-політичну ситуацію. Та, все ж, на нашу думку, основна мета спілкування з молодим ув'язненим хлопцем полягала в тому, аби через відверті, щирі розмови взяти його під свою психоемоційну опіку: розрадити, підтримати на дусі, заспокоїти й скріпити морально, не дати замкнутися в собі й впасти в депресію. В екстремальних тюремних умовах, тим паче для ще не сформованої особи, така опіка мала неабияке значення, бо в кінцевому сенсі підсилювала можливості вижити, перетривати.

І на користь саме такого духовно-опікунчого характеру цього спілкування говорить факт, що завершилося воно благословенням. Коли оповідача забирали з камери «з речами», Й. Сліпий став у дверях і його поблагословив. Про цей духовний дар митрополита оповідач говорить з особливим пієтетом, відчутно пишається ним.

Ще один промовистий вчинок, що на нього акцентує оповідач — Й. Сліпий, одержавши передачу, ділиться із співкамерниками харчами. «Він як посилку получав, бо йому передачі посилали, то він сам ніколи не їв — всьо роздав. Нас там в камері було може двайцять, може більше навіть». У звичайних умовах поділитися скажімо з колегами по роботі чи навіть з чужими людьми, що їдуть разом у потязі, їжею — звичайний етичний жест кожної вихованої особи. Тим часом у московській в'язниці з її завжди дуже обмеженим раціоном, з продуктами найнижчої якості здебільшого протермінованими, а нерідко й взагалі зіпсованими, в'язнів постійно мучив голод.

В аналізованій розповіді не говориться, чим у тюрмі годували, бо це не вкладалося у сюжетну канву оповідача, проте у повстанській тюремній епіці на кількісну і якісну характеристику харчування акцентується увага часто. Ось, наприклад, чим годували у львівській тюрмі «Бригідки»: «А вже в шостій годині відкривали віконце, щоб подавати їсти. Дали нам якісь такі кавказькі лякеровані дерев'яні мисочки і ложки. І з тим треба було іти по черзі. І все дивився, що впаде якась тюлька — вони називали цю рибу, така малесенька риба. Вони на цьому і на ячмені, на логазі зупу варили. Но і найважнішою поживою, це було чотириста грам хліба. Липкий, з окальцем, і це треба було так з'їсти половину. Рано був голодний як вовк, але треба було лишити на решту дня. На Замарстинові були такі умовини, що не крали один одному, а на Бригідках треба було з'їсти цілу порцію рано, щоб не втратити решту хліба, бо крали. Умовини не були гігієнічні. В тій логазі, наприклад, це напевно була ячмінна логаза, яку давали до військових частин, а як це лежало на долівці, то кинулися з вогкості хробаки. То я спочатку, ще тільки хробаки на краю тої миски, їх витягав і їх там клав, а потім їв все. Завжди були якісь хробачки. А солі було багато, бо ця тюлька, ця малесенька риба, була дуже солена. Вони це разом мішали і з усього варили зупу. І як попав на кохлю з водою, то це була баланда і поживи в тому не було. Нам давали також виділ цукру, я вже собі не пригадую, скільки грамів нам «полагалося», ми повинні були його дістати»[4].

Отож їжа у московсько-комуністичній тюрмі сприймалася крізь призму ідеї виживання. При гострій її нестачі ділитися нею з кимось іншим означало добровільно віддати комусь частину своєї мож-

[4] Записав на магнітофон Богдан Скобович-Околот 10.03.1989 р. у м. Осло, Норвегія від Миколи Радейка. За домовленістю Є. Луня з М. Радейком копію о звукозапису син М. Радейка Богдан передав Є. Луневі для розшифрування, опрацювання і публікації. (Домашній архів Є. Луня).

ливості перетривати. На цій основі у в'язнів часто виникали внутрішні світоглядно-ціннісні колізії між біологічним інстинктом самозбереження та вимогою сумління залишатися людиною в морально-духовному сенсі. Ці колізії були настільки глибокими й болючими, що залишали у свідомості слід на ціле життя. Ось, наприклад, як це зазначено в одній з розповідей: «І я думаю, а вона ж нічого не їла, я беру той хліб і несу, вона в другому бараку була, несу їй, тій Оленці. Оленка спала внизу, а та пані Оля наверху. І я той хліб їй даю, а вона не хоче взяти і плаче. І каже: «Но чо ти, через мене ше й ти будеш голодна». Я прошу: «Оленка, но я хоч тої води теплої напилася і тих дві ложки каші з'їла, а ти нічого». Як в обід дали двісті грам хліба, тої каші не дали, тільки води тої попити і всьо. І на вечір їм нічого не давали. Але я її вговорила, і вона той хліб взяла. А та пані Оля теж так дивилася на мене милосердно, наверху сиділа, шо я завжди каюся, шо мені треба було той хліб надвоє переломити. Дати тій і тій»[5].

Тим часом висока духовність Й. Сліпого, його стійкий, сформований на християнських цінностях світогляд спонукає його без найменших коливань ділитися харчовою передачею з ближніми. При цьому аргументує він цей свій поступок не на основі свого духовного статусу — не хоче ним хизуватися, «взивати намарне», а на рівні звичайних, так би мовити, побутових людських принципів — не міг їсти сам, коли поряд були голодні люди.

В незвичному, навіть дещо контроверсійному ракурсі у розповіді представлено постать митрополита Й. Сліпого крізь призму його участі і неучасті в інциденті, що стався в камері на ґрунті їжі. Дослівно цей уривок звучить так: «Але в нас там в камері не були всі політичні. З одної, з тої сторони лежали ми, а з тамтої сторони лежали баптисти. Їм дозволяли такі мішки їжі всякої. Їм дозволяли. А нам — ні. Так раз в тиждень, як хтось там впросить, шоб прийняли. А так, то ні. І вони не діляться, нічо не дають. То пліснявіє, викидають. А там один був такий, видно, шо він колись був здоровий мужчина, такої грубої кості. І раз, а вони як стають до стінки молитися — роби шо хочеш. І він раз — якесь шось розстелив і ті мішки всі повисипав. І так: половину туди — половину сюди. І шо ви думаєте — Сліпий не участвував в тому. А ми як сіли, то хоч ся раз наїли. А вони тоді скандал зробили і до Сліпого. Сліпий каже: «Ви маєте якісь претензії? В нас кажуть: «Голодного накорми, спраглого напоїти». В вас гниє, ви викидаєте, а з нужденним не поділитеся. Я не можу їсти сам, коли люди коло мене голодні. Чо ж ви то так робите?» Но і він їх так трохи зворушив. Пізніше так дешо кидали».

На перший погляд, якщо брати абстрактно і формально, цей вчинок групи в'язнів є неетичним, неморальним, адже відбирання силою чужої власності визначається як грабунок. В релігійному сенсі цей вчинок є гріховним, бо ж фактично порушує Заповіді Божі: сьому — не кради, і десяту — не пожадай нічого того, що є власністю ближнього твого. Саме так формально і поза конкретними обставинами сприймають цей вчинок співкамерників й баптисти і згідно свого сумління й релігійної свідомості справедливо обурюються. Визнає цей вчинок неетичним щонайменше, негарним і неприємним і Й. Сліпий, а тому особисто в ньому участі не бере. Проте по суті справи він не осуджує тих, що самовільно забрали чужу їжу, а морально на їхній стороні.

Як інтелектуал і високоморальна особа, а також навчений власним гірким досвідом політичного в'язня, митрополит в усій повноті розумів причину такого поступку. Він знав, що усі ці політичні в'язні, починаючи від їхнього арешту, завжди були голодними, що у московській слідчій тюрмі (а над усіма нами вже відбулося слідство) голод інтенсивно застосовувався як метод фізіологічного й психічного тиску. Було митрополитові відомо, що московська політична система саме українських борців за національно-державницьке визволення вважала найнебезпечнішими ворогами, і тюремний режим для них застосовувався значно строгіше, ніж до в'язнів побутових, кримінальних чи релігійних. Це проявляється і на дозволі одержувати передачі. Також не було для Й. Сліпого таємницею, що для більшості політичних навіть не було кому, а чи не було з чого вислати передачу. Так, наприклад, в самого оповідача батько і один брат були засуджені, ще один брат перебував у підпіллі, матір тривалий час тримали під арештом, і хоча згодом й випустили, та все їхнє майно влада розграбувала. І велемовним у проекції на сказане нами вище є зізнання оповіда-

[5] Зап. Є. Луньо 7.09.2010 р. у с. Конопниця Пустомитівського р-ну Львівської обл. від Демків Пелагії, 1926 р. н. (Домашній архів Є. Луня).

ча, що в результаті цього вчинку вони вперше за весь час нарешті наїлися.

Отож Й. Сліпий усвідомлено й рішуче стає в обороні групи політичних, вступаючи в дискусію з баптистами. І якщо оповідач пояснює вчинок лише у площині практично-побутовій — продуктів було в надлишку і вони навіть псувалися, то митрополит розглядає цей вчинок передовсім у площині релігійно-світоглядній, апелюючи до християнських чеснот і цінностей. Стосовно баптистів — що як і всі сектанти вважали себе (претендували бути) більш обізнаними і більш ревнивими християнами, ніж решту християн, саме такий підхід був ефективнішим. З усією імовірністю дискусія ця була нелегкою і тривала якийсь певний час, проте оповідач не намагається передати її докладніше. Він лише констатував, що основним аргументом Сліпого були перші два пункти з катехизмових «Семи діл милосердя для тіла»: голодного нагодувати, спраглого напоїти, і таким чином йому вдалося переконати баптистів.

Та коли говорити по суті, то усвідомлюємо, що при цьому митрополит як глибоко освічений теолог і досвідчений диспутант вправно оперував центральною ідеєю християнства — ідеєю любові, проектуючи її дію на окремих людей в реальних обставинах. У цьому плані Й. Сліпий постає як активний і успішний апологет канонічного християнства у протистоянні з протестантизмом навіть в умовах екстремальних — переповненій камері московсько-комуністичної в'язниці.

Примітно, що баптисти, обурливо реагуючи на цей вчинок групи співкамерників, висувають претензії саме до Й. Сліпого, хоча й не могли не бачити, що він у ньому участі не брав. Отож цим вони визнають його моральний авторитет, провідництво у камері й, очевидно таким, чином сподіваються від нього захисту своєї власності.

Водночас з великою імовірністю можна припускати, баптисти знали, що перед ними митрополит Греко-Католицької Церкви. І тому цей випадок розглядають як безпрограшну нагоду в його особі докорити канонічній Церкві у слабкості, недосконалості, що, мовляв, щойно продемонстрували самі її вірні. Тим паче вони, баптисти, усім засвідчили свою, як вважали, релігійну вищість, коли так ревно молилися, що навіть не реагували на забирання їм харчів. Й. Сліпий же вказав на формалізм релігійності баптистів, на їхню зацикленість на видимих, зовнішніх чинниках й неспроможності осягнути внутрішні, глибинні сенси християнства. Розкрив баптистам «порожнечу» їхньої молитви, бо ж використовували вони її не для спасіння, не для вдосконалення, а щоб вивищити себе над іншими.

Розповідь також представляє митрополита Й. Сліпого як ревного виконавця священичих ритуальних чинів: «Сліпий собі молився кожен день. Кожен день він молився. Весь час, сам один постійно молився». Як бачимо, про відданість митрополита молитві сказано дуже коротко, лише констатується сам факт. Таку стислість можна пояснити тим, що з погляду оповідача молитовність Й. Сліпого апріорі була річчю самозрозумілою. Усі інші в'язні у камері теж молились. Повстанська епічна традиція досить об'ємно й різнобічно розкриває роль і значення молитви у тюрмі. Адже, як зазначає дослідниця народної релігійності фольклорист Оксана Кузьменко, коли індивід чи колектив опиняється у кризових ситуаціях, сакральне, символічне, прагматичне, когнітивне значення молитви поглиблюється [7, с. 283]. Ми навіть зафіксували спеціальну тюремну молитву за тих, що перебувають на допиті [14, с. 117]. У партизанські часи молитва мала настільки велику силу, що як ми записали в одній розповіді, навіть врятувала прислужника окупантів від справедливої кари повстанців: « Ті партизани, вони по свиню не прийшли, вони мали того сусіда забити, такий Воловецький був Митер. Він троха ся знущав над народом. Він був за німаків війтом чи секретаром і багато землі людям понаписував. Я його сам хотів кілька раз застрілити з пістолета. Але він ся все молив день і ніч, і так го Бог спас, вмер сам. Але він як вмирав, він не міг ся наїсти, їв кістку цукру і ведро води пив — не мав сити [...]. Партизани мали того Воловецького забити, але він ся день і ніч молив, на ходу він ся все молив і молив, його може і молитва спасла. Його мали право забити, але не забили»[6].

Водночас оповідач сприймає молитву глибоко етичним чинником — безпосереднім спілкуванням людини з Богом, і з етичних міркувань вважає недоречним порушувати сакральність якимись своїми спостереженнями й міркуваннями. Та примітно, що

[6] Зап. Є. Луньо у с. Черчик Яворівського р-ну Львівської обл. від Воловецького Антона. 1933 р. н. (Домашній архів Є. Луня).

для оповідача молитви митрополита мають більшу вагу, ніж інших в'язнів. Адже це молитви покликаної і висвяченої особи — високого церковного ієрарха. І він не тільки молиться більше — «весь час», і не лише за себе, але, зрозуміло, й за всю ввірену йому паству, за репресовану Греко-Католицьку Церкву, за поневолену Україну.

Непохитний і постійний митрополит Й. Сліпий у відправлянні в камері Служби Божої. При кожній сприятливій можливості вона звучала. й усі політичні в'язні брали у ній участь. Інколи доводилось порушувати канон й правити сидячи, але Служба Божа відбувалась. У цьому аспекті Й. Сліпий постає як стійкий духом архієрей, що і в екстремальних, вкрай несприятливих тюремних умовах особисто демонструє живучість й нескореність ввіреної йому Церкви, як і незнищенність українського національного духу.

З усієї розповіді бачимо, що Й. Сліпий як вірний і турботливий пастир навіть у тюремних обставинах є послідовним учнем і спадкоємцем пастирського вчення митрополита Андрея Шептицького. Відомо, що цей останній особливо ретельно і навчанням, і особистим прикладом апостольський дух любові і ревності за спасіння душ вірян плекав у підвладних йому священиків. Слова владики Андрея «Нехай днесь умру, нехай і у вічності не зазнаю щастя, нехай буду відлучений від Христа, коли б лише Ви, браття мої по крові, були спасенні. Бо так Вас люблю, що радо готовий я Вам подати не лише Божу науку, але й душу, життя своє, бо Ви мої возлюблені» [6, с. 107—108], які він сказав при вступі на єпископський престол у 1899 р., повною мірою відображають сутність пастирської діяльності й митрополита Й. Сліпого.

Таким чином у розповіді співкамерника митрополит Й. Сліпий змальований цілком реалістично й історично правдиво. В екстремальних умовах московської в'язниці він в усій повноті проявляє свою людську гідність, моральну стійкість, відданість репресованій Греко-Католицькій Церкві та душпастирську опіку над її вірними. Своєю поведінкою та поставою митрополит заслужив у камері найбільший авторитет і був для всіх взірцем. У руслі повстанської епічної традиції цей ієрарх репресованої Церкви виведений як сучасний національний герой — велична знакова особистість як в історії Української Греко-Католицької Церкви, так й усієї української державності.

Додаток

Текст[7]

«Голодного накормити, спраглого напоїти»

І тоді звітам вже всьо. До Немирова, а з Немирова на Лонського. В Немирові мені мама деколи їсти носила. Маму як арештували, то потім відпустили, бо вдома були корови, шо тре було годувати. Її взяли, на моїх очах її били, на її очах мене били. І потім відпустили. Вона каже: «Та я нічого не знаю. Шо ви хочете від мене?» Відмовилася і всьо. Шо вона нічого не знає. Та вона і нічо не знала. В камері там в Немирові я сидів сам один, по праву сторону зразу двері. Стояти не можна було, сидіти не можна було, лежати не можна було — всьо боліло геть. Я був чорний, як… Но шо там говорити. Та яке там навіть і їдження. В Немирові мене тримали десь, напевно, місяці два-три, бо в вересні я вже був Золочеві, а на Лонського теж довго не був, місяць, то максимум. Там ше слідство раз пройшло, але без бійки, без нічого. І всьо, і в Золочів на вирок. На Лонського питали всьо ше раз то саме. То саме, шо в Немирові: про зв'язок з бандерівцями і так дальше. Кажу: «Про шо ви говорите? Який зв'язок?» Правда, ту вже не били абсолютно. Вони вже своє відбили. Та то так всьо пережити… Наша родина перейшла етап капітальний. Пізніше вивезли, ой, то ше було…

Но і звітам в Золочів. В Золочеві зустрічаюся я із Сліпим. Кидають мене, значить, в камеру, відчиняють камеру, я тільки на поріг — і з бородою такий. Я не знав його, він каже: «Сину мій, до мене». А біля параші треба лягати було. Але: «Сину мій, до мене». Тут ся розсунули, і я ліг біля нього. Бо я був наймолодший в камері.

Молилися ми всі, в нас кожен день майже відправа була. Тому шо якшо молодий охоронець, то не дозволяв абсолютно. А якшо старший фронтовик, йому то було до одного місця, роби шо хочеш.

І десь так через місяць «особе совєщаніє» — мене «з вєщами». Говорить: «Когут! С вєщамі». Та шо я,

[7] Зап. Є. Луньо 12.10.2010 р. у м. Львів від Когута Богдана, 1931 р. н., уродженця с-ща Немирів Яворівського р-ну Львівської обл. (Домашній архів Є. Луня).

які я там вєщі мав. Я зібрався виходити, і в дверях він підійшов, Сліпий, і в дверях мене благословив.

А так, то ми з ним багато говорили. Взагалі про всю ситуацію: за шо мене арештували і так далі. Я йому правди так і не сказав. Я пізніше взнав, від других, хто то був. Я не знав його, він не представлявся. Молодий хлопець, звідки я його міг знати. А він був такий поважний, мав в камері повагу. По-перше, він ніколи не підвищив голос. Скромний такий був весь. Він як посилку получав, бо йому передачі посилали, то він сам ніколи не їв — всьо роздав. Нас там в камері було може двайцять, може більше навіть. Через камеру там дівчата були, то ми просвердлили там стіну до них. Одежу нашу брали на пропарку, то ми один вішак металевий взяли. То треба було розігнути, я до тепер не можу собі представити, як то розігнули той дріт. Розігнули і крутили, крутили і той пісочок, кисет хто мав чи в кишеню, і виносили тай так розкидали, шоб не було видно. І докрутилися, просвердлили стіну до дівчат. То цегляний мур був. І говорили з тими дівчатами: хто, звідки. Там всьо знали. Вухо приложив, тай було чути.

Сліпий собі молився кожен день. Кожен день він молився. Весь час, сам один постійно молився. А помоєму, два рази в неділю Службу Божу правив. Міг сидячи правити, бо якшо є охорона така, шо не дозволяє, то сидячи править. А як ні, то ми поставали. Якшо такий охоронець старший, то прав там. Але не співав, тільки так впівголосу. В півголосу.

Але в нас там в камері не були всі політичні. З одної, з тої сторони лежали ми, а з тамтої сторони лежали баптисти. Їм дозволяли такі мішки їжі всякої. Їм дозволяли. А нам — ні. Так раз в тиждень, як хтось там впросить, шоб прийняли. А так, то ні. І вони не ділються, нічо не дають. То пліснявіє, викидають. А там один був такий, видно, шо він колись був здоровий мужчина, такої грубої кості. І раз, а вони як стають до стінки молитися — роби шо хочеш. І він раз — якесь шось розстелив і ті мішки всі повисипав. І так: половину туди — половину сюди. І шо ви думаєте — Сліпий не участував в тому. А ми як сіли, то хоч ся раз наїли. А вони тоді скандал зробили і до Сліпого. Сліпий каже: «Ви маєте якісь претензії? В нас кажуть: «Голодного накормити, спраглого напоїти». В вас гниє, ви викидаєте, а з нужденним не поділитеся. Я не можу їсти сам, коли люди коло мене голодні. Чо ж ви то так робите?» Но і він їх так трохи зворушив. Пізніше так дешо кидали.

1. *Бабенко Л.* Агентурно-оперативні та репресивні технології радянських органів державної безпеки щодо митрополита Йосифа Сліпого у повоєнний період / Людмила Бабенко // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Українська греко-католицька церква у контексті вітчизняної історії та сучасних суспільних реалій». — Тернопіль, 2015. — С. 137—143.
2. *Борев Ю.* Эстетика / Юрий Борев. — Москва : Издательство политической литературы, 1988. — 496 с. — (Издание четвертое, дополненное).
3. *Бріцина О.* Зміна текстологічних моделей в українській фольклористиці XIX—XX ст. (за матеріалами публікацій прозового фольклору й архівних колекцій) / Олеся Бріцина // Словенски фолклор и фолклористика на розмеђу два миленијума. — Београд, 2008. — С. 211—228.
4. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко ; 2-е вид. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. — Т. 3. — 700 с.
5. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. — Київ : Основи, 2003. — 505 с.
6. *Колодний А.* Андрей Шептицький — Мойсей українського народу (За думками отця Івана Шевціва з Австралії) / Анатолій Колодний // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Українська греко-католицька церква у контексті вітчизняної історії та сучасних суспільних реалій». — Тернопіль, 2015. — С. 107—114.
7. *Кузьменко О.* Фольклорний концепт «молитва» в усній народній творчості про велику війну: український досвід / Оксана Кузьменко // Народознавчі зошити. — 2015. — № 2. — С. 283.
8. *Луньо Є.* Головний командир УПА Роман Шухевич у фольклорній прозі Яворівщини / Євген Луньо // Народознавчі зошити. — 2011. — № 1. — С. 43—65.
9. *Луньо Є.* Народний літопис повстанської Яворівщини / Євген Луньо // Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / записав і упорядкував Євген Луньо. — Т. 1: Наконечне Перше, Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — С. 3—18.
10. *Луньо Є.* Ув'язнений Йосиф Сліпий у розповіді співкамерника з Яворівщини / Євген Луньо // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Українська греко-католицька церква у контексті вітчизняної історії та сучасних суспільних реалій». — Тернопіль, 2015. — С. 163—167.
11. Патріарх Йосиф Сліпий у документах радянських органів державної безпеки 1939—1987 : в двох то-

мах. — Київ : ПП Сергійчук М.І., 2012. — Т. 1— 656 с. ; Т. 2. — 480 с.
12. *Сліпий Й.* Спомин / Йосиф Сліпий / ред. І. Дацко, М. Горяча ; вид. 2-ге. — Львів ; Рим : Видавництво УКУ, 2014. — 608 с. + 40 іл.
13. *Хома І.* Йосиф Сліпий. Отець та ісповідник Української мученицької Церкви / Іван Хома. — Рим : Видавництво Салезіан — Товариства Святої Софії, 1992. — 183 с.
14. Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / записав і упорядкував Євген Луньо. — Т. 1: Наконечне Перше, Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — 576 с. + XXXII с.

Yevhen Lunyo

THE FIGURE OF METROPOLITAN JOSEPH SLIPYJ IN THE NARRATIVE OF CELLMATE FROM YAVORIV REGION

A paper presents a detailed folkloristic analysis of a narrative, which was told by a member of the insurgent armed underground about his staying with the Metropolitan J. Slipyj in common cell of Zolochiv prison. The narrator in the mainstream of insurrectional epic tradition depicts Metropolitan-prisoner realistically and historically from the one hand, and simultaneously idealizes him as national hero of the new times — the outstanding figure of the Ukrainian Church and the entire state.

Keywords: Joseph Slipyj, Greek Catholic Church, Baptists, insurrectional epic tradition, prayer in crisis, small prison society, psycho-emotional climate in prison cell, morality and food in a prison cell.

Евген Луньо

ЛИЧНОСТЬ МИТРОПОЛИТА ИОСИФА СЛИПОГО В РАССКАЗЕ СОКАМЕРНИКА ИЗ ЯВОРОВЩИНЫ

В статье приведен развернутый фольклористический анализ рассказа члена повстанческого вооруженного подполья о пребывании вместе с митрополитом И. Слипым в одной камере Золочевской тюрьмы. Рассказчик в русле повстанческой эпической традиции описывает Митрополита-узника реалистически и в то же время идеализирует его как современного национального героя — выдающуюся фигуру украинской Церкви и всего государства.

Ключевые слова: Иосиф Слипый, Греко-Католическая Церковь, баптисты, повстанческая эпическая традиция, молитва в кризисной ситуации, тюремный микросоциум, психоэмоциональный климат тюремной камеры, моральность и еда в тюремной камере.



Володимир КОНОПКА

ОРАНКА ТА СІВБА ЯРИХ ЗЛАКОВИХ КУЛЬТУР: ОБРЯДОВИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ)

Проаналізовано магічні дії, які навесні супроводжували конкретні сільськогосподарські роботи — оранку та сівбу. Усі звичаї та обряди виконували дуже старанно, адже здебільшого саме з неправильним здійсненням ритуальних дій (а не з поганими погодними умовами) пов'язували неврожай.

Ключові слова: народний календар, оранка, сівба, ярі злакові культури.

Початок польових робіт був одним з визначальних періодів народного календаря. Переконання, що вдалий ритуальний початок визначає остаточний результат, постійно супроводжувало українських селян. Вчені, сферою зацікавлення яких є слов'янський народний календар, розглядають магію «доброго початку» як різновид заклинання врожаю [11, с. 372; 39, s. 133]. Якщо магічні дії, які виконували зимою, мали забезпечити успішність польових робіт і майбутній урожай, то навесні чи восени ці дії супроводжували конкретні сільськогосподарські роботи — оранку і сівбу. Усі звичаї та обряди виконували дуже старанно, адже, здебільшого, саме з неправильним виконанням цих магічних дій (а не з поганими погодними умовами) пов'язували неврожай.

Однією з найперших весняних польових робіт хлібороба є оранка. Безпосередньо після неї або ж через певний проміжок часу (не більше тижня) відбувалася сівба. Для цих робіт однаково важливим для селянина був як вибір дня з відповідними погодними умовами, так і дотримання ірраціональних прикмет, пов'язаних з днем тижня, фазою місяця, часом доби, на які припадав початок роботи. Успішній оранці та сівбі сприяла сонячна й безвітряна погода, але, якщо у такий день якийсь із зазначених ірраціональних чинників «доброго початку» не відповідав традиції, то такий день оминали.

Згідно з народними уявленнями слов'ян комплекс обрядів початку аграрного циклу розуміється як акт «поєднання землі та зерна для нового життя»: в зорану землю (символ жіночого начала) кидають зерно (символ чоловічого начала). Саме з цим пов'язані обряди заорювання / засівання як ритуали початку — «творіння» [36, с. 602].

В етнографічних описах XIX — початку XX ст. та матеріалах, зібраних автором [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9], звичаї та обряди, пов'язані з першим етапом сільськогосподарських робіт — оранкою та сівбою зустрічаються досить часто. Ці описи не завжди повністю відображають увесь обряд, але дають можливість виділити його основні елементи: час і місце виконання, особливості поведінки учасників, специфіку використання знарядь праці та ритуальних предметів.

З часу публікації монографічного дослідження київських етнологів Володимира Горленка, Івана Бойка та Олексія Куницького [13] та двох монографій Степана Павлюка [26; 28] традиційне хліборобство українців висвітлювалося, здебільшого, у колектив-

них монографіях та наукових статтях, насамперед, вказаних дослідників. Проаналізований ними агротехнічний аспект традиційного хліборобства українців становить основу, на яку, поза сумнівом, необхідно спиратися під час дослідження обрядово-звичаєвого супроводу хліборобства в українців та інших слов'янських етносів.

Проте, на жаль, більшість знавців календарної обрядовості українців під час дослідження хліборобської теми у її структурі не звертають належної уваги на звичаї та обряди, які супроводжували оранку та сівбу, не роблять спроб з'ясувати їх семантику та історичні джерела. Натомість, наприклад, у Польщі нещодавно опубліковано праці з цієї проблеми Артура Гавела та Доната Нєвядомскі [39; 42].

Дослідження хліборобства українців донині відзначалося певною спеціалізацією, частина науковців акцентувала свою увагу на агротехнічній складовій, інші ж вивчали обряди та звичаї, що супроводжують сільськогосподарські роботи. За деякими винятками, не здійснено спробу поєднати ці два компоненти та визначити семантику і символіку окремих звичаєво-обрядових комплексів чи їх елементів.

Оранка і сівба — це були одні з найвагоміших етапів сільськогосподарських робіт, адже від їх своєчасності та якості залежала врожайність посіяних злакових культур. При визначенні часу сівби землероб брав до уваги спостереження і прикмети раціонального та ірраціонального характеру. Наприклад, ще в давньоруський період для сівби ярого жита кращим вважали час, коли у повітрі з'являлися скупчення комарів, а для посіву ярої пшениці — коли розквітає черемха [15, с. 126]. Варто відзначити, що для кожної місцевості, які відрізнялись ландшафтно-кліматичними умовами, характерні окремі прикмети (наприклад, «комар за тіло — овес за землю», «коли прилітають ластівки, час сіяти просо» [15, с. 126]).

До весняних сільськогосподарських робіт розпочинали готуватися ще взимку. Насамперед, перед оранкою селянин мав належно підготувати знаряддя праці: рало, плуг чи соху, борону. Серед українських селян були поширені вірування, що ці знаряддя також відпочивають у зимовий період, а, отже, весь цей час мають перебувати у зручному положенні, що сприятиме швидкому та успішному виконанню весняних польових робіт.

Розповсюдженим на теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України є таке вірування: той зі селян, хто першим розпочне оранку, буде цього року першим й у всіх інших роботах («Хто перший сіє, той перший збирає» [30, с. 56]). Проте до особи, яка заорювала, сільська громада висувала й особливі вимоги. Д. Зеленін у цьому контексті зауважив, що у східних слов'ян початок роботи часто набував громадського характеру, й тоді ритуальні дії виконувала визначена громадою особа [16, с. 55]. Господар, який розпочинав оранку[1], мав бути найшановнішим у селі, адже, згідно з віруваннями, його прикмети (багатий, заможний) мали б перейти й на господарство усіх інших односельчан [35, с. 654]. Якщо ж роботу розпочне невідповідна особа (бідний, вдова, сирота), на село може чекати неврожай. Так, респонденти відзначали: «Почне роботу багатий орач, то у всіх буде багатий урожай» [5, арк. 4].

Українці вірили, що окремі дії у визначений (святковий — сакральний) час можуть сприяти позитивному результату на користь виконавця, наприклад, звичай швидкого повернення додому на Водохреще, Великдень чи інше свято. Мотивація цього така: «Щоб швидко відвеснувати» [7, арк. 4, 7]. На Західному Поділлі побутував такий варіант цього звичаю: у вказані дні чимдуж бігли додому, щоб у майбутньому швидко впоратися зі жнивами [20, с. 81]. Хоча найчастіше звичай пояснювали так: господар буде цього року першим у всьому, а, отже, йому у всьому щаститиме. Останнє трактування універсальне, і його записано від багатьох респондентів, опитаних мною у Південно-Західному історико-етнографічному регіоні України.

Оранка та сівба становлять єдиний обрядовий комплекс. Проте варто відзначити, що на специфічні ознаки обрядів, приурочених до весняних польових робіт, впливає агротехнічна сфера (зокрема, різний час сівби ярових (весна) й озимих (осінь) злакових культур). Найважливішими в обрядовому значенні були перші дії хлібороба, тому обрядовість

[1] Респондент з волинсько-опільського пограниччя розповідає: «Вже там Іван воре, треба готувати сі мені. То були такі, же троха були господарі, як би сказати, більш вже в господарці усвідомлені, більшу мали прахтику. Ото тоді на таких господарів дивили сі» (с. Спас, Кам'янко-Бузький р-н, Львівська обл.) [3, арк. 17].

засівання та заорювання типологічно схожа: вона реалізує ідею «початку», «першотворення» [11, с. 372]. Натомість розгорнута форма ритуалів заорювання / засівання включає у себе такі елементи: час, модель поведінки виконавця, просторові локуси, обрядові предмети.

Надзвичайно велике значення у народному світогляді українців відігравав час першої весняної оранки[2]. Загалом вона мала відбутися не пізніше свят Юрія (23.IV/6.V), Марка (25.IV/8.V), Бориса і Гліба (2/15.V), Івана Довгого (Івана Богослова — 12/21.V), Теплого Миколи (13/22.V). Також селяни спостерігали за тим, чи вона припадає на час молодого чи повного місяця. Щодо днів тижня, то уперше зорати на ярину намагалися у вівторок, четвер чи суботу.

Важлива роль у визначенні часу початку весняної оранки належала Благовіщенню (Благовіщення Пресвятої Богородиці — 25.III/7.IV). Щодо цього існувало два варіанти: перший — загальноукраїнський, другий — локальний (поширений на Українській Буковині, Буковинських Гуцульщині та Поділлі). Згідно з першим варіантом, перед Благовіщенням не можна розпочинати оранки, адже земля ще перебуває у стані «зимового сну»[3], а тому не готова до вегетації [32, с. 184; 35, с. 652]. Респонденти розповідали: «Якщо хто робив до Благовіщення, то кажуть, що врожаю не буде» (с. Глибоке, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 26]. М. Зубрицький зазначав, що на західній частині Бойківщини цього дня, навіть якщо було тепло, не орали й не сіяли [17, с. 40]. Такі уявлення характерні для усіх етнографічних районів Південно-Західного історико-етнографічного регіону України.

Натомість, згідно з другим варіантом, поле, зоране на Благовіщення, буде краще родити. Наприклад, на Українській Буковині (зокрема, у с. Банилів-Підгірний Сторожинецького р-ну Чернівецької обл.) фіксуються згадки про першу весняну оранку, яка відбувалася на Благовіщення зі залученням до участі в обряді більшості представників сільської громади [42, с. 122]. Цей варіант під час етнографічних експедицій та в іншій науковій літературі вдалося виявити лише раз[4]. Таким чином можна стверджувати, що вказаний обряд — локальна традиція обмеженої території.

Надзвичайно важливим був вибір дня для першої оранки, про що свідчить й така бойківська приповідка, з відповідним коментарем І. Франка: «Не щодня можна сіяти, збирати. — На все своя пора, якої треба пильнувати» [12, с. 138]. При виборі часу для початку польових робіт селяни звертали увагу й на те, якого святого вшановують у цей день. Оминали дні пам'яті мучеників, пояснюючи це тим, що у протилежному разі господар намучиться з роботою, а також його чекає неврожай.

Якщо ж проаналізувати часові рамки весняних польових робіт, то можна стверджувати, що українці Буковини прив'язували їхній початок до Благовіщення, весняного Кузьми (19.IV/1.V) або ж Юрія [22, с. 97; 42, с. 121]. Волиняни виконували польові роботи після св. Юрія («До Юрія колись не дуже робили так, не сіяли» (с. Богунівка, Горохівський р-н, Волинська обл.) [1, арк. 38]). На Гуцульщині, Бойківщині та бойківсько-покутському пограниччі до свят Юрія та Миколи уже завершували роботи («До Юрія дві неділи і після Юрія дві неділи. Можна до Миколи ше сіяти» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 19]; «На Юрія, то ще й сіяли і даже орали» (с. Котельниця, Воловецький р-н, Закарпатська обл.) [2, арк. 2]; «Юрія — це вже середина весни. На Юрія виходить останній плуг» (с. Хмелівка, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 31]; «То кажуть, що є якийсь Микола-вісник, але то вже пізній (сів. — *В. К.*)» (с. Міжгір'я, Богородчанський р-н, Івано-

[2] Ще у XIX ст. українські селяни чітко розмежовували час на буденний (робочий) та святковий (сакральний). Останній був сприятливим для певних ритуальних дій (наприклад, під час першої оранки), які забезпечували людині сприяння надприродних сил. Якщо ж ці дії виконували у буденний час, надприродні сили могли перешкоджати роботі, або ж нашкодити здоров'ю виконавця чи його сім'ї.

[3] Ось приклад з волинсько-опільське пограниччя: «Же то, земля ше, як би сказати, ше не готова. Спляча така, а вже Благовіщеня уживає» (с. Спас, Кам'янко-Бузький р-н, Львівська обл.) [3, арк. 12].

[4] Подаю запис повністю: «Колись що робили, клали там дві три бараболи — це то в землю поклав. На Благовіщеня. На саме свєто. Клали в землю, і ця бараболя си доспівала, нічого не вимерзало, хоть які морози були. Казали, що якщо нічого не покладеш на Благовіщеня в землю, то буде земля худа і не плодотворна. Не будет родити» (с. Гробище, Путильский р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 9].

Франківська обл.) [8, арк. 67]). А. Петрушевич подає власний перелік свят, з якими пов'язували сівбу: «Ранній посів яровий — з Юрія, середній — від Миколи, пізній — від Івана до Тихона» [29, с. 19]. На більшості ж теренів Південно-Західного історико-етнографічного регіону України найпоширенішою датою, до якої селянин мав посіяти ярину, було свято Івана Богослова. Наприклад: «Хто не посіяв до Івана Богослова, той не варт доброго слова» (с. Горохолино, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 95; 42, с. 9]. Варто відзначити, що респонденти часто плутали, якого «Івана Богослова» мають на увазі — весняного (12/21.V) чи осіннього (26.IX/9.X). У цьому контексті наголошу, що свято осіннього Івана Богослова також має відношення до кінця сівби, але озимини.

Перелік днів, у які традиційний світогляд українців забороняв працювати у полі, є значним. Це — великі свята та присвятки, а також окремі несвяткові дні, які вважали «непридатними» через ірраціональні прикмети. Наприклад, майже повсюдно на теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону вірили, що у Преполовинну середу[5] не можна орати чи сіяти, пояснюючи це тим, що «збереш лише половину врожаю» [7, арк. 23]. Не працювали й у перший тиждень Великого посту[6] (с. Мариничі, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 37]. У першу середу[7] після Великодня («Градову», «Суху», «Громниці») також «не можна в полі робити, бо в покарання град поб'є врожай» [7, арк. 23, 24]. На Навський Великдень (четвер після Великодня) також заборонялися усілякі роботи, адже, згідно з повір'ями, у того, хто працюватиме цього дня, виросте навська кістка (кістяний наріст) [1, арк. 70; 7, арк. 24, 34].

Коли ж наступав день, сприятливий для доброго початку оранки та сівби за усіма відповідними чинниками, уникали роботи, якщо хтось у селі помер: «Як покойник є, то не сіють» (с. Великий Скнит, Славутський р-н, Хмельницька обл.) [7, арк. 14], «Як хтось помре, то не сіють. Той день, аж поки не поховають» (с. Глибоке, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 21]. Цю засторогу можна пояснити віруваннями у те, що померлий здатний забрати зі собою у могилу родючу силу збіжжя.

Окремі дні тижня українські селяни вважали важкими[8], тому у ці дні уникали виконання важливих сільськогосподарських робіт (зокрема, оранки та сівби). Наприклад, на Волині, подекуди, таким днем вважали четвер («Ой у четвер… Що не було тобі дня більше сіяти, чого це ти сьогодні сієш?» (с. Великий Скнит, Славутський р-н, Хмельницька обл.) [23, с. 540]). Натомість, західні слов'яни, зокрема поляки, оминали понеділок, середу та п'ятницю, вважаючи, що найкраще розпочати роботу у вівторок, четвер або суботу [39, s. 136].

Найпоширенішим варіантом «легких» днів тижня були вівторок і четвер. Це, на думку А. Байбуріна, відповідає ритуальному правилу, за яким не можна починати роботу у понеділок, середу, п'ятницю та суботу. Якщо ж усе-таки роботу розпочинали у вказані дні, то продовжувати її могли лише по суботах, в іншому разі ця робота не була б успішною [10, с. 48].

При виборі дня заорювання / засівання надавали значення й фазі місяця. При цьому побутували два протилежні уявлення. Перше — заборона на роботу під час повного місяця, позаяк приріст цього небесного світила мав гарантувати приріст збіжжя.

---

[5] Цим словом позначали середину періоду, який тривав від Великодня до Трійці. У с. Гробище (Путильський р-н, Чернівецька обл.) на Гуцульщині зазначили негативні наслідки порушення заборони працювати у Преполовинну середу: «Бо врожаю не буде» [6, арк. 21].

[6] Окремі заборони, які охоплювали тривали періоди були пов'язані з іншими святами, зокрема з Різдвом. Наприклад, на Покутті респонденти розповідали про це: «П'ятнадцятий тиждень по Різдву Христовому, говорили, що не можна садити чи сіяти, бо то є пустий тиждень». У цьому ж селі остерігалися працювати в будьяку із субот, бо то є «пустий день» (с. Хмелівка, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 51]. Ще один приклад прив'язки до одного із великих свят з Бойківщини: «Дев'ятий четвер після Великодня і Десята п'ятниця — в нас люди уважають ці дні і вже нічого не роблять» (с. Луквиця, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 74].

[7] У с. Гробище (Путильський р-н, Чернівецька обл.) кожну середу вважали сухою, а отже, остерігалися працювати в цей день [6, арк. 13, 32].

[8] У Південно-Західному історико-етнографічному регіоні України найбільше остерігалися працювати в понеділок. Поряд з цим, на Гуцульщині вдалося зафіксувати протилежний варіант: «Большинство брали понедільниці. Начало тижня. Вроді вспівається доробити до кінця тижня роботу, і другому ше допомогти» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 19].

Друге — заборона на роботу при молодику, оскільки, за віруваннями селян, наскільки малий у цей час місяць, настільки малим буде й урожай.

Оранку та сівбу розпочинали зі сходом сонця, що відображало ідею «початку» через зв'язок добового часу зі сонячним календарем. Семантика вибору цієї пори дня полягала у тому, що вчасний початок оранки мав забезпечити успіх праці, а також давав змогу уникнути «злих очей» [35, с. 652].

Селяни звертали увагу й на те, щоб не бути підораним / підсіяним чи підорати / підсіяти когось, адже це вважали поганою прикметою — в одного з двох господарів буде неврожай. Наведемо опис дій, які виконували білоруси, щоб убезпечитися від підорання / підсіяння: «Коли два орачі одночасно прибули на свої суміжні ниви, то до кінця оранки вони повинні вести польові роботи одночасно» [25, с. 104]. В українців якихось оказіональних дій у цьому випадку не вдалося зафіксувати, але прикмети та перестороги подібного характеру у минулому були поширені в усіх слов'ян.

Для того, щоб поточного року був урожай, селяни вдавалися до ритуальної оранки: «Даже було положено так: якщо ви виорали осінню. То лише треба було поорати трохи целіні, щоб Бог дав урожаю. Щоб ця цілиня нас напоїла своїм хлібом. Тоже така була дисципліна в стариків» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.).

Найпершим сіяли овес, про що свідчать прислів'я: «Сій овес у грязь, будеш князь», «Сій овес у болото, буде як золото». Респонденти зі східної частини Бойківщини відзначали, що овес потрібно посіяти «до того, як сливка зацвіте. Як сливка зацвіте, то вже пізно. Вже на насіння він буде пустий» (с. Хмелівка, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 106]. Наступним сіяли ячмінь, за яким йшли яра пшениця, просо та гречка. Повсюдно вважали, що ранній сів є кращим за пізній, але поряд з цим, в українців існує багато різноманітних ворожінь для визначення того, який посів буде кращим — ранній, середній чи пізній.

Ритуальні дії, приурочені до заорювання / засівання, можна поділити на обряди, які виконували ***вдома*** та ***у полі***.

У день заорювання реалізувалася ідея «свій — чужий». Так, коли йшли орати, нікому то нічого не позичали. Натомість орач або хтось з його родини намагалися позичити щось у когось зі сусідів, адже тоді, за народними уявленнями, буде добрий врожай. Таку ж інформацію подав А. Петрушевич: «Від привезеного збіжжя кращий урожай» [29, с. 17]. З іншого боку, якщо ж у день першого заорювання щось позичити з обійстя, то буде половина врожаю, або ж того року його не буде зовсім. Аналогічне вірування стосується й інших робіт, зокрема, вивезення перегною на поле.

Українські селяни в околицях Коломиї, Дрогобича, Стрия нікому не продавали й не позичали зерно, призначене для посіву. Якщо ж з певних причин комусь усе-таки мали позичити зерно, то це робили лише після засіву ним хоча б невеликого шматка власного поля. У крайньому разі, засівали декілька жмень цього зерна у себе на городі поблизу хати й аж тоді його могли позичити або продати. Проте навіть тоді частину цього зерна залишали вдома, «бо якщо віддати все, то можна з цим зерном віддати своє щастя» [37, s. 173]. Так само остерігалися продавати посівне зерно на Гуцульщині: «Це вже безвихідне положення» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 27].

Відзначимо, що обмін — це звичайна комунікація між людьми, особливо між сусідами. А заборони вказаного характеру притаманні для святкових періодів: «Ну на велике свято нихто до никого не йде. То так кажуть, жи то не положено» (с. Гумнище, Горохівський р-н, Волинська обл.) [1, арк. 19]. Ці заборони можна пояснити традиційним віруванням селян про те, що у певні проміжки часу можливий зв'язок між «цим» і «тим» світами, а отже, можна віддати комусь свій врожай (ширше — майбутній достаток).

Порівняльний аналіз заборон на позичання у населення різних етнографічних районів України дозволив визначити спільні риси цього звичаю у контексті усього Південно-Західного історико-етнографічного регіону. Так, не позичали хлібні вироби, вогонь і зерно. Етнологи трактують заборону на позичання хліба через уявлення про його подібність зі зерном, яке, в свою чергу, символізувало достаток. Натомість у вогні бачили очищення та відродження. Якщо ж позичити комусь вогонь у день засівання або заорювання, то та частка «достатку», яка є у посівному зерні, начебто перейде до іншого господаря.

За семантичним значенням, дотичним до цього звичаю є покутське повір'я про спосіб «відбирати» врожай: улітку, коли збіжжя на полі достигло, селянин йшов на чуже поле й виривав три колоски. Їх зберігали до часу посіву в себе, розпочинаючи сівбу зерном саме з цих колосків [42, s. 233]. Згідно з магічною складовою цього обряду, врожайна сила через крадіжку має перейти від одного господаря до іншого.

Загалом у таких «крадіжках» етнологи вбачають магічну основу, позитивну за своїм спрямуванням. Традиція дозволяла щось украсти лише у спеціально визначені сакральні періоди (наприклад, дрова для вогнища — на Івана Купала, різноманітні побутові та господарські речі — на Андрія). Якщо ж крадіжка відбувалася в інший час, то її суворо засуджували. Згаданий покутський звичай за призначенням був негативним і шкідливим, а тому його побутування було більше винятком, ніж традицією.

Щоб у полі не було бур'янів, йдучи орати, господар одягав чисте вбрання[9]. У день першої оранки він дотримувався й ритуальної чистоти — напередодні утримувався від статевих контактів [35, с. 654]. На теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України повсюдно вважали, що до справи господар має приступити помитим і поголеним. Селяни стежили й за тим, щоб коробка, з якої сіяли, також була чистою, адже у протилежному разі розростуться бур'яни [6, арк. 19].

Чистота виконавця, його одягу відображала опозицію «чистий — брудний», яка виражає опозиції «повсякденний — святковий», «профанний — сакральний». Способом очищення можна вважати й ритуальне умивання водою уранці перед початком оранки.

У день заорювання важливе значення мали дії зі ***столом, піччю, порогом, воротами*** вдома орача. Перед виходом у поле стіл застеляли скатертиною й клали на нього хліб[10]. Інколи уся сім'я орача сідали до столу трапезувати. Упродовж оранки не розпалювали піч, адже це могло спричинити «запечення» хліба у полі чи велику кількість бур'янів у збіжжі. Щодо порогу, то, переступаючи його, господар хрестився. Подекуди перед виїздом з дому він ставив посудину з зерном на поріг й молився [6, арк. 19]. Не можна оминути увагою те, що у свідомості селян поріг мав дуже глибоке та архаїчне значення. Ще у давніх слов'ян він був місцем перебування предків, адже саме під порогом ховали померлих [42, s. 246].

Характеризуючи роль воріт, варто відзначити, що господиня тричі обходила з хлібом орача, тяглову худобу й інвентар, окроплюючи їх свяченою водою, саме перед воротами[11]. А на Лемківщині, крім окроплення господаря і коней перед виїздом у поле, це робили й під час їхнього повернення додому: «Закінчивши орання, повертав господар пізніш вечором додому радий і веселий. Господиня вітала його, і потім скроплювала свіжою водою, «жеби свіжи були цілий рік, і добрі робили» [14, с. 710].

Деякі науковці вважають, що скроплення свяченою водою замінило давніший звичай обливання орача та землеробського інвентарю водою [39, s. 139; 41, s. 506—507]. Описуючи аналогічний звичай у поляків (коли селянин повертався з першої оранки, дружина обливала його), О. Кольберґ пояснив його значення перманентною дією проти посухи [40, s. 398—399]. Подібним чином можна трактувати й звичай обливатися біля колодязя, який принагідно виконували під час посухи, щоб викликати дощ.

Схожим за семантикою був й звичай окроплювати перед початком оранки поля свяченою водою. Проте часто він також забезпечував і апотропеїчну функцію. Кроплення також було одним зі структурних елементів обряду обходу поля, а отже, цей звичай мав полісемантичний характер. Натомість Л. Горошко відзначає, що у випадку кроплення господа-

---

[9] Респонденти згадували про це так: «Не в новому, а такому чистому. Щоб бур'янів не було. То ще дивилися, щоб сіялка була чиста, щоб бур'янів не було. В чистому йшли. Старалися люди, бо то чистій город буде. То казали, як ти будеш чистий, то город буде чистий. Якщо ні, то бур'ян вилізе» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 19].

[10] «На столі в хаті лишали хліб, коли орали» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 18]. Поширення цього звичаю у східних слов'ян описав Д. Зеленін [16, с. 57].

[11] «Освячували і говорили: «Щоб Бог не дав ніякої слабості». І йшов в поле орати» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 18]; «Ну воно таке було, шо водицею покропляли» (с. Спас, Кам'янко-Бузький р-н, Львівська обл.) [3, арк. 17]. Звичай кропити робочу худобу, знаряддя праці та поля описує переважна більшість дослідників традиційного хліборобства [27, с. 266—267].

ря, який повертався з оранки, йдеться, насамперед, про змивання втоми після першого робочого дня [14, с. 710].

Згідно з локальним волино-подільським варіантом (поширеним також у поляків), господар у воротах креслив на землі хрест, через який мав проїхати возом. Це мало забезпечити щасливе закінчення оранки та сівби[12] [39, s. 140; 42, s. 110].

Під час виїзду в поле українські селяни уважно стежили, щоб не зустріти когось з порожніми відрами, адже це могло спричинити неврожай. Якщо ж зустрічали таку людину, то поверталися додому й цього дня уже не розпочинали жодної роботи[13]. Схоже вірування характерне й для білорусів: «Якщо жінка перейде дорогу перед орачем, то він повинен в ту ж хвилину підняти з землі якийсь твердий предмет і кинути його у сторону жінки, інакше під час роботи орне знаряддя зламається» [25, с. 103].

Перший день оранки містить у собі три основні форми ритуального обміну інформацією: мантику, магію та жертву [33, с. 57]. Селяни вірили, що своїми діями орач може впливати на щасливий врожай або передбачити його кількісні характеристики.

Оскільки селяни вірили, що від сприяння душ предків залежить успіх роботи, то у цей важливий для селянина час їх намагалися задобрити ритуальною їжею та завдяки предметам-посередникам (свяченій свічці, вербі, воді). Так, коли йшли орати, обов'язково брали зі собою хліб [2, арк. 12, 16, 19, 22; 31, с. 147], а також спеціальне печиво [2, арк. 23; 8, арк. 15]. Респондент з волинського села Великий Скнит (Славутський р-н, Хмельницька обл.) розповідав: «Беруть хліб, сіль і їсти беруть» [7, арк. 5]. У цій цитаті, насамперед, заслуговує на увагу протиставлення ритуального «хліб, сіль» та повсякденного «і їсти беруть». Так само чинили й у сусідніх волинських селах [7, арк. 9, 12, 19]. Натомість респонденти з Гуцульщини відзначали: «Да то в полю орати, то любий бере хліб» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 31]. Цей хліб клали під першу чи третю виорану скибу. На Бойківщині це робили так: «І того обійшли три рази, положили той хліб під третю борозну. Приговорювали: «Дай Боже, щоб ми присипували з року на рік, хліб хлібом накривали». Ну, щоб було від старого хліба до нового» (с. Латірка, Воловецький р-н, Закарпатська обл.) [2, арк. 23]; «Хліб клав у борозду би си на другий рік такий хліб уродив» (с. Котельниця, Воловецький р-н, Закарпатська обл.) [2, арк. 12]. За допомогою таких дій оберігали посіяне збіжжя. Крім хліба зі собою й брали «свяченину» (освячені на Великдень продукти), кістки з освяченого на Великдень м'яса, прикопуючи їх по кутах поля.

Під першу борозну клали й спеціально освячене зерно (здебільшого «всенощне» або з освяченого на Спаса чи Першу Пречисту обжинкового вінка), яке потім забирали додому («Брали з собою в поле аркуш і ту всенощну пшеницю і там вже починали роботу. Благословляли першу борозду» (с. Хмелівка, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 50]). Варто відзначити, що всенощна пшениця, згідно з народними віруваннями, була наділена надзвичайними властивостями, адже її неодноразово освятили: «Є таке, що молиться священик над тою пшеницею. То як священик править великі свята та й він тоді то освячує. Дванадцять раз треба» (с. Росільна, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 3]. Тут присутня характерна форма ритуальної комунікації у діахронії — «годування». Аналогічним за семантикою є «годування» у визначені часові проміжки душ предків на цвинтарі, колядників, першого гостя, жебраків, баби-повитухи та ін., задля залучення усіх членів громади (включно з мертвими) до важливих подій у житті окремих індивідів.

Багато звичаїв та заборон пов'язано і з хлібом. Зокрема, хліб у полі повністю не з'їдали. За свідченнями респондентів, «з тої буханки мусів дати по кусочку двом коням» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 27]. На західному пограниччі Гуцульщини калач (спечений зі суміші святвечірніх страв) спершу прив'язували волам до ярма, а коли після оранка, — давали їм з'їсти [38, s. 33]. Були випадки, що вертаючись додому, селяни побачили жебрака. Тоді хліб віддавали йому.

[12] Наприклад: «Коні стояли, пішов вперед, хрест зробив перед кіньми» (с. Спас, Кам'янко-Бузький р-н, Львівська обл.) [3, арк. 31].

[13] Респонденти з Гуцульщини розповідають: «Як вспівав, то ще й кричав, жеби вона стала. А як не вспівав, то міг і вернутися. Ще треба було щось кинути в її сторону. Кидали кусок глини. Зліз з воза і кинув в її сторону, куди вона пішла» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 18—19].

Якщо ж хліб привозили додому, то увечері ділили на стільки ж шматків, скільки було членів сім'ї, і з'їдали. Даючи шматки такого хліба дітям, говорили, що це «хліб від зайчика», який приносить здоров'я. Важливо, що цей хліб віддавали й жебракам, які, за віруваннями українців, перебувають «ближче» до Бога, будучі посередниками між «цим» і «тим» світом. Отже, випікання хліба та іншого печива до оранки є пережитком жертвопринесення [27, с. 266]. Г. Коваль вважає, що такі ритуальні дії хлібороби спершу виконували задля потреби, й лише згодом стали осмислювати необхідність їхнього повторення. З часом частина цих регулярно повторюваних актів втратила своє практичне значення, ставши обрядами [19, с. 276].

На Поліссі, коли господар розпочинав сіяти зерно, він казав: «Роди, Боже, на бідного долю тоже, // Хто не ходить по полю, // То хай родить і на його долю» [21, с. 54]. Короткий варіант цієї примовки навів П. Чубинський: «Роди, Боже, на всякого долю — бідного і багатого» [34, с. 229]. Виконуючи такі символічні тексти, селяни прагнули «отримати» такий урожай, яким можна поділитися з біднішими односельцями та жебраками.

При розгляді сівби, важливо зупинитися на зерні, яким розпочинали її. Дуже часто це було зерно, вимолочене зі святкового різдвяного снопа чи обжинкового вінка[14]. Подекуди цей сніп тримали до посіву й уже у полі витеребльовали з нього зерно. До цього наближений звичай кропити колосками поле перед початком оранки чи сівби (якщо вона відбувалася в інший день, а не відразу після оранки). Варто відзначити, що це могли бути й колоски, якими на Йордан господар окроплював обійстя (їх зберігали до весняних польових робіт, а потім витеребльовали й отриманим зерном символічно розпочинали сівбу). Ще одним варіантом було те, коли господар, перед початком сівби, окроплював свяченою водою будь-яке зерно.

Про початок сівби респонденти розповідали таке: «Вийшовши в поле перший раз сіяти, господар перехрестився, помолився, скинув кашкета, положив (поблизу поля. — *В. К.*) цього кашкета, так і без цього кашкета сіє. Коли починали сіяти, казали: «Хай Бог родить!» (с. Великий Скнит, Славутський р-н, Хмельницька обл.) [23, с. 540]. При цьому, під час засіву, намагалися завжди йти за рухом сонця. На Покутті перед початком сівби господар казав: «Господи Боже, благослови цю землю, щоб вона врожайна була» (с. Глибоке, Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.) [8, арк. 19]. Натомість на західній частині Бойківщини, розпочинаючи сіяти, господар промовляв: «Ни пшеницю сію, ни капусту саджу, ай полон, оби ми Господь Бог зродив зи всіх штирох сторон» [12, с. 138]. Коли ж закінчували сівбу, наприклад на Гуцульщині, говорили: «Дякуєм Богу, що допоміг і дочекаймося урожай» і «просили Бога за погоду, то воно і якщо дощу забагато, то недобре» (с. Гробище, Путильський р-н, Чернівецька обл.) [6, арк. 18]. Натомість на волинсько-опільському пограниччі словесні формули закінчення оранки були такими: «Дякую тобі, Господи, же-й дав мені обробити ту землю, і дай, Боже, дочекати до другого року, до другого обробітку» (с. Спас, Кам'янко-Бузький р-н, Львівська обл.) [3, арк. 19].

День, у який заорювали / засівали, містив багато заборон, які торкалися, здебільшого, зерна та землі. Наприклад, не можна було пересипати зерно з руки у руку. У випадку порушення ритуальних заборон кару, зазвичай, чекали згори (град, блискавка, посуха, потрава збіжжя птахами), або знизу (родючість піде у землю, хробаки, миші знищать врожай).

Шматок незасіяного поля вважали наслідком злих чарів, які могло спричинити навіть смерть когось з членів сім'ї чи односельців власника цього поля (на Лемківщині респонденти згадували про цю заборону: «Кидь орали, а лишили не досіяно, то дуже гойкали люди, жеби досіяли, бо тому дождь не падат»

---

[14] Наприклад, на Поділлі за свідченням респондентів робили так: «Останній сніп господар тримав до другого року. Він собі поставить в коморі, де зерно сохраняє. Зерно в мішках стояло, він собі поставить в куті, і на другий рік він їхав сіяти, він його обмолотив, покропив свяченом водом, і тоє зерно до каждого мішка вимішав там. То каже: «Щоб родило як торік». У цьому селі спостерігали, щоб для кожної із культур було своє ритуальне зерно («Якщо з виги був останній сніп, то вже до виги додавав, якщо з гречки — до гречки, але не мішав») (с. Сороцьке, Теребовлянський р-н, Тернопільська обл.) [9, арк. 16]. У сусідніх селах також сівбу починали ритуальним зерном («Батьки мої коли мали своє поле, то брали зерно з дідуха в посів» (с. Ілавче, Теребовлянський р-н, Тернопільська обл.), «Як закінчилися жнива, то пшеничні колоски святили, а потім то зерно брали в посів» (с. Теклівка, Підволочиський р-н, Тернопільська обл.) [9, арк. 36, 42].

(с. Стужиця, Великоберезнянський р-н, Закарпатська обл.) [4, арк. 9]). Тому кожний селянин вважав своїм обов'язком досіяти такий шматок ріллі.

Особливої зауваги під час розгляду звичаїв, пов'язаних з оранкою та сівбою, заслуговує також розподіл функцій і ролей між чоловіками та жінками. У науковій літературі усталеною є думка, що усі функції у цих роботах належать чоловічій гендерній групі. Проте, якщо застосувати тричленний поділ (звичаї перед початком оранки та сівби, власне процес виконання роботи та звичаї після її закінчення), помітимо, що у центрі деяких з цих звичаїв у першій і третій фазі виступають й жінки.

Від виконання обрядів і звичаїв під час засіву залежав ріст збіжжя і його кількість під час жнив. Отже, обрядовий комплекс оранки та сівби можна окреслити так: орач виділяє себе з повсякденності — одягає чистий одяг, бере зі собою ритуальні предмети, виготовлені в особливо значні дні християнського календаря (водохрещенська вода, стрітенська свічка, благовіщенська просфора та інші). Місцем обряду є необроблена земля. Учасниками обряду також стають тяглові тварини, знаряддя праці (рало, плуг, борона тощо). Основна ж обрядова дія — проведення першої борозни, після якої спостерігаємо ритуальну комунікацію у діахронії у формі трапези у полі (у борозну (визначене місце) кладуть обрядову їжу), та вечірня гостина того ж дня у домі господаря.

Оранка і сівба творять єдиний комплекс звичаїв та обрядів, який характерний для усього Південно-Західного історико-етнографічного регіону, українців загалом. Локальні особливості окремих етнографічних районів (вужче — окремих населених пунктів) простежуються, передусім, в атрибутивному та словесному супроводі, виборі ритуального часу початку роботи.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 619: Польові етнографічні матеріали до тем «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», «Літня календарна обрядовість волинян», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем та Баглай Марією Василівною у Горохівському районі Волинської області 5—20.07.2010. — 205 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 624: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Воловецькому районі Закарпатської області 22—23.06.2011. — 49 арк.
3. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 674: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Кам'янко-Бузькому та Буському районах Львівської області 6—8.07.2012. — 40 арк.
4. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 680: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Великоберезнянському та Перечинському районах Закарпатської області 5—6.06.2012. — 30 арк.
5. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 696: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Козівському районі Тернопільської області (з додатком матеріалів з Тернопільського району Тернопільської області, Мостиського району Львівської області). 15—16.07.2013. — 57 арк.
6. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 697: Польові етнографічні матеріали до теми «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Путильському районі Чернівецької області 25—27.05.2013. — 51 арк.
7. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 183-Е: Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом другого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Славутському районі Хмельницької області 12—23.07.2007. — 60 арк.
8. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 250-Е: Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом третього курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Богородчанському районі Івано-Франківської області 11—22.07.2008. — 110 арк.
9. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. Р-119. — Оп. 17. — Спр. 305-Е: Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом четвертого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Теребовлянському, Підволочиському та Тернопільському районах Тернопільської області 18—20.08.2009. — 64 арк.
10. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. — Москва :

Языки славянской культуры, 2005. — 224 с. — (Studia philologica. Seria minor ; изд. 2-е, испр.).
11. *Валенцова М.М.* Начало, конец / М.М. Валенцова, Е.С. Узёнева // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 372—376.
12. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. — Т. III. — 700 с. — (2-е вид).
13. *Горленко В.Ф.* Народна землеробська техніка українців (Історико-етнографічна монографія) / В.Ф. Горленко, І.Д. Бойко, О.С. Куницький. — Київ : Наукова думка, 1971. — 164 с.
14. *Горошко Л.* Символічна функція води у весняно-літній обрядовості українців Східних Карпат (очисний аспект) / Леся Горошко // Народознавчі зошити. — Львів, 2004. — № 5—6. — С. 705—713.
15. *Довженок В.Й.* Землеробство древньої Русі до середини XIII ст. / В.Й. Довженок. — Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1961. — 267 с.
16. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин ; пер. с нем. К.Д. Цивиной ; примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович и К.В. Чистова ; послесл. К.В. Чистова. — Москва : Наука, 1991. — 507 с.
17. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тиждни і до рокових сьвят (Записані у Мшанці, Староміського повіту і по сусідніх селах) / Михайло Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів : з друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
18. *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси / Юрий Жаткович // Етнографічний збірник. — Львів : з друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1896. — Т. II. — Ч. II. — С. 1—38.
19. *Ковал Г.* Аграрна семантика українських календарно-обрядових пісень / Галина Коваль // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2007. — Вип. 41. — С. 276—283.
20. *Коненко П.* Народна пожива у Скалатськім повіті. Записав у Коршилівці / Павло Коненко // Матеріяли до української етнольогії. — Львів : з друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1918. — Т. XVIII. — С. 70—85.
21. *Ковальчук Н.* Реліктові особливості весняної обрядово-звичаєвої спадщини поліщуків у XX столітті (Історико-етнографічне дослідження за фактологічним матеріалом північних районів Рівненщини) / Надія Ковальчук // Матеріали до української етнології. — Київ, 2005. — Вип. 5 (8). — С. 52—57.
22. *Кожолянко Г.* Весняне свято Юрія-Рая на Буковині / Георгій Кожолянко // Етнічна історія народів Європи: зб. наук. праць. — Київ : Унісерв, 2008. — Вип. 25. — С. 96—102.
23. *Конопка В.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців східної частини Волині (за матеріалами експедиції 2007 р.) / Володимир Конопка // Народознавчі зошити. — Львів, 2007. — № 5—6. — С. 540—544.
24. *Мойсей А.А.* Аграрні звичаї та обряди у народному календарі східнороманського населення Буковини / Антоній Мойсей. — Чернівці : Друк Арт, 2010. — 320 с.
25. *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах в Витебской Белоруссии / Н.Я. Никифоровский. — Витебск : Губернская Типо-Литография, 1897. — 307 с.
26. *Павлюк С.* Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст. (історико-етнографічне дослідження) / С.П. Павлюк. — Київ : Наукова думка, 1986. — 172 с.
27. *Павлюк С.* Синкретизм аграрних обрядово-звичаєвих традицій : процес християнізації / Степан Павлюк // Народознавчі зошити. — Львів, 1995. — № 5. — С. 265—267.
28. *Павлюк С.П.* Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект / С.П. Павлюк. — Київ : Наукова думка, 1991. — 224 с.
29. *Петрушевичъ А.С.* Общерусскій дневникъ церковныхъ, народныхъ, семейныхъ праздниковъ и хозяйственныхъ занятій, примѣтъ и гаданій / А.С. Петрушевич. — Львовъ : Типомѣ и иждевенемѣ Института Ставропигійского, 1863. — 104 с.
30. Скарби народної мудрості: Закарпатські українські прислів'я та приказки / зап. та впоряд. В. Іваньо. — Ужгород, 1959. — 155 с.
31. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов (XIX — начало XX в.) / В.К. Соколова. — Москва : Наука, 1979. — 288 с.
32. *Толстой Н.И.* Благовещение / Н.И. Толстой, С.М. Толстая // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1995. — Т. 1: А-Г. — С. 182—188.
33. *Толстой Н.И.* Из «грамматики» славянских обрядов / Н.И. Толстой // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. — Тарту, 1982. — Вып. 576: Типология культуры. Взаимное воздействие культур. — С. 57—71. — (Труды по знаковым системам. Т. 15).
34. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: материалы и исследования / П.П. Чубинский. — Санкт-Петербург : Типография В.`Безобразова и Комп., 1872. — Т. III: Народный дневник. — VIII + 486 + II с.
35. *Узенёва Е.С.* Пахота / Е.С. Узенёва // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под

общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 652—656.
36. *Узенёва Е.С.* Сев / Е.С. Узенёва // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 2009. — Т. IV: П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 602—607.
37. Bystron J.S. Zwyczaje żniwiarskie w Polsce / Jan St. Bystron. — Kraków : Nakł. Akademii umiejętności, 1916. — 293 s.
38. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyzny: Dolinami Prutu, Bystrycy Nadwórniańskiej, Bystrycy Sołotwińskiej i Łomnicy / J. Falkowski. — Lwów, 1937. — 170 s. ; II — (Prace etnograficzne. Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawzego we Lwowie / pod red. A. Fishera. — № 3).
39. *Gaweł A.* Zwyczaje, obrzędy i wierzenia agrarne na Białostocczyźnie od połowy XIX do początku XXI wieku / Artur Gaweł. — Kraków : Księgarnia Akademicka, 2009. — 396 s.
40. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg. — Wrocław ; Poznań : PTL, 1970. — T. 42: Mazowsze: Obraz etnograficzny. Cz. VII. — 863 s.
41. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Cz. 1: Kultura materialna. — IX + 710 s.
42. *Niewiadomski D.* Orka i siew. O ludowych wyobrażeniach agrarnych / Donat Niewiadomski. — Lublin : Polihymnia, 1999. — 314 s.

Volodymyr Konopka

PLOWING AND SOWING OF EARLY SPRING CORNS: RITUAL ASPECT (ON THE MATERIALS FROM THE SOUTH-WESTERN HISTORIC-ETHNOGRAPHIC MACRO-REGION OF UKRAINE)

The paper analyses magical acts, which accompany definite agricultural works — plowing, sowing. All traditions and rites were performed very carefully, because the cropless was concerned with the uncorrect ritual acting, but not with the bad weather conditions.

Keywords: folk calendar, plowing, sowing, early spring corns.

Володымыр Конопка

ПАХОТА И СЕВ ЯРЫХ ЗЛАКОВЫХ КУЛЬТУР: ОБРЯДОВЫЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛАХ ЮГО-ЗАПАДНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО РЕГИОНА УКРАИНЫ)

Проанализированы магические действия, сопровождавшие конкретные сельскохозяйственные работы — пахоту и сев. Все обычаи и обряды исполнялись весьма старательно, поскольку преимущественно именно с неправильным осуществлением ритуальных действий (а не с плохими погодными условиями) связывали неурожай.

Ключевые слова: народный календарь, пахота, сев, ярые злаковые культуры.



Надія ВОЙТОВИЧ

ТРАДИЦІЙНІ МАГІЧНО-РИТУАЛЬНІ СПОСОБИ ЗАХИСТУ ДОМАШНЬОЇ ХУДОБИ НА ТЕРЕНАХ БОЙКІВЩИНИ

З'ясовуються особливості застосування традиційних магічних способів захисту худоби у бойків; акцентується увага на демонологічних уявленнях горян про тісний зв'язок домашніх тварин з різного виду домашніми духами; проаналізовані основні засоби захисту худоби від шкідливих дій відьми-босуркані.

Ключові слова: домашні духи, домашня худоба, відьма, «босурканя», бойки.

Дослідження уявлень українців про домашніх тварин, зважаючи на роль останніх у господарському житті та обрядовому комплексі, без сумніву, мають бути одними з пріоритетних в етнологічній науці. Домашні тварини були не лише тягловою силою та основою для приготування їжі, але й відігравали чи не ключову роль у багатьох обрядах родинного та календарного циклу. Отож різним аспектам цієї проблеми дослідниками у галузі етнології, археології, мовознавства, фольклористики присвячено достатню кількість монографій, статей, розвідок [15; 16; 17; 19; 21; 30; 35]. Ми ж зосередимо увагу на міфологічному аспекті, який є малодослідженим. Тому метою нашого наукового пошуку є аналіз демонологічних уявлень українців Карпат про безпосередній зв'язок домашньої худоби з основними персонажами «нижчої» міфології — домашніми духами, та характеристика традиційних магічних способів її захисту. Основою для написання статті стали матеріали, зібрані авторкою на теренах бойківського етнографічного ареалу.

Як вірили давні слов'яни, опікувалися скотинкою та сприяли благополучному її розведенню різні міфологічні персонажі, зокрема домашні духи [13, с. 153]. На теренах Бойківщини це передусім *ласка* як один із типів домашнього духа. У більшості випадків простежується її чіткий зв'язок із господарством, зокрема із худобиною: «*Ласочка зв'язана з добротою, би худоба ся вела*» (с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [2, арк. 2]. Дослідник гуцульської старовини Антін Онищук ще на початку XX ст. зафіксував: «Є такі підласички, шо їх не годит сі убивати, бо то щіске (щастя. — *Н. В.*) того, де они є» [28, с. 22]. А «як їх корова примняцкає, в'на (ласочка. — *Н. В.*) тогди кусат і уже та корова здихає. Ліку неє» [36, с. 492]. Подекуди на Бойківщині *ласиці* приписують функцію, яка характерна для *домовика* на Поліссі, а саме — заплітання коням гриви (до того ж така функція оцінюється позитивно): «*Кобила сплетена в косах — то казали, шо ласиці сплели. То добре було, файно. Кожда корова має свою ласицю, як людина ангелахоронителя*» (с. Ілемня Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.) [7, арк. 7]. Навіть була заборона її вбивати, адже вважали, що це призведе до гибелі худоби [6, арк. 14]. Поліщуки переконані, що тримати худобу потрібно такої масті, якою була ласка — для того в Чистий Четвер ішли зі свяченою свічкою у хлів, щоб побачити її [19, с. 229].

Водночас українські горяни вважали укус *ласки* особливо небезпечним для домашніх тварин [19, с. 203]. Зокрема, гуцули вірили, що худобині завдають шкоди ті *ласки*, яких посилають відьми [24, с. 205]. У таких випадках мешканці Українських Карпат застосовували оберегові превентивні засоби: «*Брали іглу і на Святий Вичірь щось шили, ‘би ласка не споганила корову*» (с. Семичів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.) [5, арк. 2]; «*Як огинь у хаті горит, то за ню* (ласку — *Н. В.*) *не треба згадувати, і тоді не буде шкодити*» (с. Вишків Долинського р-ну) [5, арк. 9].

Окрім *ласки*, функцію опіки над домашніми тваринами та чітко вираженого зв'язку з ними бойки приписують іншим типам міфологічних персонажів — *домашнім вужу* та *змії*. Поширеними є розповіді інформаторів про те, що людина змушена продавати корову разом з вужем, інакше вона не дасть більше молока, або про те, що вуж йде слідом за проданою коровою на нове місце: «*Моя баба пішла купувати корову. Та, шо продала ту корову, йшла за коровов зо кільометер. Витягнула з кошіля вужа і він ту корову сцав — тот червак, аж шум з писка летит. Того вужа бахури вбили і корова згинула, бо в'на його вродила — такий був вроджений вуж*» (с. Хмелівка Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.) [6, арк. 5]; «*В неї був гадище звитий у колесі на печи. І гади в неї були довкола хижі. Її ґазда вбив одного гада, то лиш як корову випустили у команицю* (трава-конюшина, Trifolium pratense. — *Н. В.*), *то лиш двома перенними ногами зайшла та здохла*» (с. Присліп Міжгірського району Закарпатської обл.) [4, арк. 16]. Такі демонологічні оповідки свідчать про те, що змія, а особливо вуж, виявляють риси покровителів худоби.

Прикметно, що карпатська демонологічна традиція суворо забороняє будь-яким способом шкодити *домашнім вужу* та *змії*, а особливо вбивати їх. Це яскраво ілюструє і гуцульський матеріал [18, с. 159], і бойківський: «Гадину як здиблеш, то найліпше погодувати її, дати їй молока і поводитися з нею добре. Часом вона замешкає на обійстю або в стайни, то як там їй не роблять кривди, то такому чоловікови все ведеся дуже добре» [38, с. 173]. Українські горяни вважали, що *домова змія* або *вуж* «*живе в каждій хаті в мурі* (в підвалинах. — *Н. В.*) — *то є охорона*» (с. Спас Старосамбірського р-ну) [2, арк. 6], а їх смерть призведе до загибелі всієї худоби [36, с. 492]. У різних слов'янських зонах зафіксовані бувальщини чи звичайні повір'я про те, що *домова змія* їсть молоко чи молочну кашу разом із дитиною з однієї тарілки. Причому в таких випадках повсюдно існувала заборона відганяти чи вбивати її, бо у господарстві все піде шкереберть [1, арк. 7].

У традиційних світоглядних уявленнях бойків збережені навіть релікти пошанування *домашньої змії*, яка живе на печі та приносить щастя, про що свідчить наступний сюжет: «*Прийшла я до тітки в гості. А в хаті коло печи валівчатко стояло за ширмов, то тітка туда налила молока. Я ся дивлю, а там такі три змії з пулькатими червоними очима. А тітка каже: «То я мушу їх годувати, бо би корови поздихали*» (с. Комарники Турківського р-ну Львівської обл.) [3, арк. 21].

Спорадично на Бойківщині зв'язок із домашніми тваринами, опіка над ними, сприяння їх розведенню та кращої функціональної придатності є прерогативою так званого духа-збагачувача — *годованця*, *хованця*: «*Дідько корови пильнував, помагав косити...*» (с. Тухля Сколівського р-ну Львівської обл.) [1, арк. 3]; «*Помагає ярувати* (орати, садити. — *Н. В.*) — *поганяє волів*» [39, s. 87]. Інформатори навіть безпосередньо стверджують, що «*годованця хтось кохав* (виношував, доглядав. — *Н. В.*) *для худоби — би пас худобу*» (с. Тернівка Сколівського р-ну) [1, арк. 11]. Це підтверджує і гуцульський матеріал: «...Маржину він (*годованець. — Н.В.*) любить, як щирий пастух, то не може він бути злим духом» [14, с. 69]. Респонденти стверджують, що він доглядає за конем, коровою (пасе її, годує), а мучить лише ту скотину, яка не сподобалася.

Українські горяни переконані, що пастухи для того, «щоби їм череда під час спеки не розбігалася», виводять зі *зноска* — аномального курячого яйця без жовтка чи з двома жовтками — *домового слугу* [33, с. 22]. На Поліссі для охорони худоби від нападу вовків пастух ціле літо носив при собі основу, яка не влізла в бердо (деталь ткацького верстата, що нагадує гребінь у рамці. — *Н. В.*) і виходила назад, щоб і вовк, з'явившись, повертався, і, таким способом, не шкодив худобі [19, с. 149]. У південних слов'ян, зокрема у сербів, подібними мотивами наділені *віли*, адже саме ці демонічні персо-

нажі допомагають вівчарям скотарити та оберігати стадо від диких звірів [11, с. 11].

Важливо відзначити, що попри очевидний пріоритет опікунських функцій домашніх духів над худобою, у слов'ян також повсюдно зберігаються повір'я про здатність цих персонажів їй нашкодити («*Як не винесли на стріху їсти* (годованцю. — *Н. В.*), *то вся худоба за драбинами була*» (с. Букова) [2, арк. 2]); (остерігалися змінювати конфігурацію плоту, бо «*три телиці здохне*» (с. Хмелівка) [6, арк. 2]). Проте очевидним є той факт, що «хатній дух» шкодить лише тоді, коли людина не дотримується конкретних вимог щодо утримання домашньої худоби та вибору її масті, тобто не виконує свої зобов'язання перед ним; коли ж господар не розчаровує *годованця*, то «дідьки піклуються про господарство» [34, с. 47].

До такої обов'язкової вимоги належить і «годування» останнього. Особливого значення у ритуалах «кормління» надавалось першому шматку, порції тощо. Віддаючи першу частину всього на пожертву, людина цим визнавала першість, домінантну роль хатнього божества у вдалому веденні домашнього господарства.

Для українського горянина XIX — початку XX ст. приплід домашньої тварини був подією такої ж ваги, як і народження дитини. Та навіть більше — бо якщо поява на світ дитинки у багатодітній сім'ї могла бути інколи й небажаною, то новій теличці (майбутня годувальниця!), бичкові (тяглова сила!), поросятку (м'ясо, сало!) тішилися завжди. Можемо собі лише уявити, яким же горем для господаря було народження тваринки із зовнішніми вадами. Це ставало підґрунтям для формування ірраціональних уявлень про «нечистих» тварин (аналогію можна провести із народженням «бракованої» дитини — *одміни*): «Корови, коні, воли, коти могли бути упирями. Такі нечисті корови називають маликоватими, які мають два серця, сім ребер. Така нечиста корова не плодить телят, не доїться добре. Як згине, то по ній гине сім корів» [27, с. 163]. В етнографічних джерелах зафіксовані навіть релікти поминання «нечистих» тварин у білорусів, коли під час поминального обіду їжу ставили не на стіл, а під стіл [20, с. 531].

Бойки також вірили, що домашню тварину, як і людину, могли зурочити «нечистим» поглядом (зазвичай це могла бути *босурканя*, яка «*як подивиться на корову — лиш у корови гуркотит, як у хмарі чорній*» (с. Ілемня Рожнятівського р-ну) [7, арк. 5]), нашкодити «нечисті» покійники тощо, тому «при зустрічі з такою людиною (яка мала «нечисті» очі. — *Н. В.*) на дорозі волів обов'язково перепрягали» [10, с. 355], а коли «*везли 'го (*«нечистого» покійника. — *Н. В.*) *коньом, ([то] на коню на руби* (навиворіт. — *Н. В.*) *хомут має тоді бути)*» (с. Присліп Міжгірського р-ну) [4, арк. 15]. Очевидно, перепрягання чи вивертання хомута, як і вивертання одягу, символічно уподібнювало тварину до образу *нечистої сили* і водночас захищало від неї, бо «свої своїх» не зачіпають [37, с. 466].

Спричинити відповідні збитки господарству та «забрати» за собою худобу може і гість, якого не прийняли за всіма етикетними правилами [9, с. 533]. Адже гість сприймається як носій долі, як уособлення вищих сил, що здатні впливати на всі сфери людського життя. Щоправда, бойки знають і спосіб убезпечитися від непроханих зайд: «*Як корова йде з паші і в неї в роті трава, то треба взяти ту траву, зашити в скатертину. То як будуть гості приходити, то не будуть нічого хотіти їсти*» (с. Спас Старосамбірського р-ну) [2, арк. 6].

Та, мабуть, найбільшим ворогом для бойківського «ґазди» та його домашнього господарства була самотня жінка похилого віку, яка зазвичай жила на окраїні села, — відьма (*босурканя*). Традиційна сфера діяльності відьом — безмежна. Проте основними функціями бойківської *босуркані* є відбирання молока з допомогою магічного мотузка (вона виготовляє його так: сідає гола на порозі хати на куделю і пряде нитку лівою рукою у лівий бік [23, с. 6]) Характерною рисою карпатської *босуркані* є її зв'язок з вужем, який часто-густо і є слугою та засобом для відбирання молока у корів. Певні паралелі можна виявити в українців Закарпаття, де існує повір'я про *полоса*, який ссе не лише корів, але й жінок, унаслідок чого вони сохнуть та помирають [31, с. 101].

Мотив викрадення чаклунками молока в корів первісно міг стосуватися дощової магії, символізувати чаклунські дії з викликання посухи. Лише в пізніший час, коли поширюється скотарство, він набув буквального трактування. Саме тут вважаємо доцільним навести приклад, який деякою мірою підтверджує таке припущення. На Слов'янщині відьма для того, щоб відібрати молоко, просвердлює в стов-

пі в стіні дірочку, а коли їй потрібне молоко, то виймає затичку і воно тече з дірки. Однак про це не повинен знати господар корови [29, с. 118]. Фактично аналогічні дії здійснюють під час посухи, про що яскраво свідчить польовий матеріал з Бойківщини: «*Піду до когось та вкраду то цурря* (старий одяг. — *Н. В.*), *шо затикают цівку* (отвір у печі, через який дим виходив у сіни. — *Н. В.*) *в печи, але так, оби не виділи. Піду в ріку намочу і потім верну*» (с. Лісковець Міжгірського р-ну) [4, арк. 13].

Для захисту від відьом застосовували універсальні обереги від *нечистої сили*. Щоб не дати їй можливість проникнути на подвір'я та зашкодити худобі на Святий вечір, зранку невістки пряли у лівий бік, а веретено з пряжею або запинали над дверима, або обсновували тими нитками хату довкола [26, с. 337]; на другу Святу вечерю господиня робила хрестики з борошна на дверях хати та на воротах (с. Хмелівка Богородчанського р-ну); ставили у стайні перевернуту мітлу (с. Хмелівка) [6, арк. 3]; мастили поріг стайні глиною-калинницею, якою замащували челюсті печі (с. Хмелівка) [6, арк. 4]; клали на поріг гострі металеві предмети — сокиру, серп (с. Букова) [2, арк. 2]; перед вигоном худоби на пашу кидали під поріг колодку, що стояла під скатертиною на Святий вечір (с. Суходіл Рожнятівського р-ну) [7, арк. 13]; обсівали корову самосійним маком та сіллю, промовляючи: «*Тогди бись зібрав хосинець, як визбираєш мачок-падинець*» (с. Кальне Сколівського р-ну) [8, арк. 3]; корові-первістці на *русальну п'ятницю* проверчували правий ріг, ставлячи туди «всеночну» пшеницю (пшениця посвячена на церковній службі, яка проводилася вночі. — *Н. В.*), дору і свячену воду — такій корові відьма ніколи не зможе пошкодити (с. Кальне) [8, арк. 5]; перед *русальною п'ятницею* давали худобі свячену сіль та шкаралупу від великодніх яєць (с. Комарники) [3, арк. 20]; щосуботи і в свято худобу підкурювали, примовляючи: «*Як ся дим із свяченого зілля розходит, так би ся від мої корови чарівниця відійшла*» (с. Тухля) [1, арк. 4]; «*Казали, шо Йвановим майом ворожили: треба пролупити ним яйце, помішати тим хвостиком в яйци, обійти телицю самосійним маком і дати телиці то яйце — і вже нихто не відбере молоко*» (с. Семичів) [5, арк. 12]. Гуцули вважали, що коли «*корові-первістці дати від чорної курки яйце издзісти, то відьма не озьме від неї молоко*» [28, с. 40].

Аналогічні магічні дії здійснювали і в інших зонах слов'янського світу (поліщуки обкурювали худобу купальськими травами; західні слов'яни проціджували молоко крізь вінки зі свіжої зелені й одягали їх коровам на роги; лужичани мастили поріг стайні жаб'ячим жиром) [12, с. 299].

Бойки для того, щоб *босуркання* не пошкодила худобі на великі свята, тобто в час її активності, на неї очікують з новою бороною [27, с. 162], бо через борону можна побачити відьму, а вона людей не бачитиме. Символічним знищенням відьми є спалення колеса на Юрія і спускання його з гори з прокляттям: «*У ворожки — 'би корова здохла*» (с. Грабовець Сколівського р-ну) [1, арк. 9], «у чарівниці корова згоріла» [25, с. 40].

Для українського горянина молочні продукти були основою харчування, тому він різноманітними ритуально-магічними діями та способами намагався збільшити молочність худоби, щоби не приректи свою сім'ю на голод. Для того на Великдень, як тільки загриміло, бойки відразу випускали худобу на пашу, вважаючи, що вона тоді даватиме більше молока [22, с. 45]. В основі таких превентивних дій, ймовірно, є традиційне сприйняття грому як сили, пов'язаної з небесною вологою та плідністю. А на Святий вечір бігли в річку і промовляли: «*Я не стою в воді, а стою по коліна в сметані» — щоб корова мала жирне молоко*» (с. Кальне) [8, арк. 6].

Якщо ж *босуркані* все-таки вдалося якось зашкодити корові, то тоді існувала низка способів, як це «розробити» або ж відплатити їй тією ж монетою: «*... Треба воловід на корову зверху кинути, то тоді в тої ворожки корова гине*» (с. Росільна Богородчанського р-ну) [6, арк. 12]; «*Брали жабу, прив'язували на мотузок, і кидали в воду, що б'є* (бурлить. — *Н. В.*), *і казали: «Так би тяжко терпів той, що моїй корові виден* (наробив шкоди. — *Н. В.*)» (с. Мислівка Долинського р-ну) [5, арк. 15]; «*То треба рано у коновцю роси назбирати, варити, веречи 9 іглів, мурашки-ковалі назбирати з-за ріки, поки то не википит і казати: «Так би тя пекло*» (с. Тухля Сколівського р-ну) [1, арк. 4].

Вірили, що відьма могла завдати шкоди домашнім тваринам навіть після смерті, тому під час її похорону виконували певні ритуальні дії. Зокрема, у

домовину клали освячений мак, пояснюючи це тим, що *босурканя* не дійде до худоби, доки не визбирає його [32, с. 71].

Отже, автохтонне населення Українських Карпат вірило, що для приплоду худоби, її здоров'я та благополуччя потрібні прихильність та опіка померлих предків, душі яких були втілені в образах домашніх духів різних типів — *домашньої змії*, *вужа*, *ласки*, *духа-збагачувача*.

Сприяння у вдалому веденні домашнього господарства залежало від дотримання людиною вимог та зобов'язань щодо утримання домашньої худоби та вибору її масті перед домашніми духами, ритуального «кормління» останніх.

Українські горяни, зокрема бойки вірили, що нашкодити домашнім тваринам могли «нечисті» покійники, люди з «нечистими» очима та *босуркані*, основною сферою діяльності яких було відбирання у корів молока.

Щоб захистити своє господарство від можливої майбутньої небезпеки, уникнути її чи знешкодити вже завдані худобині зловорожі дії мешканці Карпат застосовували різноманітні магічно-ритуальні способи. Чимало з них є унікальними для бойківської міфологічної традиції, проте більшість характерні для загальнослов'янських традиційних вірувань та уявлень.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 207-Е. — Арк. 1—12 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Сколівському р-ні Львівської обл.).
2. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 208-Е. — Арк. 1—8 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Старосамбірському р-ні Львівської обл.).
3. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 209-Е. — Арк. 1—30 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Турківському р-ні Львівської обл.).
4. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 210-Е. — Арк. 1—23 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Міжгірському р-ні Закарпатської обл.).
5. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 211-Е. — Арк. 1—19 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Долинському р-ні Івано-Франківської обл.).
6. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 214-Е. — Арк. 1—20 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл.).
7. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 215-Е. — Арк. 1—17 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Рожнятівському р-ні Івано-Франківської обл.).
8. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 216-Е. — Арк. 1—9 (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані у Сколівському р-ні Львівської обл.).
9. *Агапкина Т.А.* Гость / Т.А. Агапкина, Л.Г. Невская // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1995. — Т. 1: А-Г. — С. 531—533.
10. *[Б. а.]* Жизнь верховинскаго земледельца / [Б. а.] // Свєт. — Унгвар, 1870. — Ч. 44. — С. 354—355.
11. *Белова О.В.* Круг / О. В. Белова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 11—12.
12. *Виноградова Л.Н.* Ведьма / Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1995. — Т. 1: А-Г. — С. 297—301.
13. *Виноградова Л.Н.* Духи домашние / Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1999. — Т. 2: Д — К (Крошки). — С. 153—155.
14. *Вінценз С.* На високій полонині (правда старовіку) / Станіслав Вінценз. — Львів : Червона калина, 1997. — 452 с.
15. *Гладкий М.* Традиційне скотарство Середнього Полісся другої половини XIX — першої третини XX ст. (Історико-етнологічне дослідження) / Микола Гладкий. — Дрогобич : Вимір, 2007. — 198 с.
16. *Глушко М.* Віл у різдвяно-новорічній обрядовості українців: Реконструкція первісного образу та історичного змісту / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів, 2000. — Вип. 35—36. — С. 399—425.
17. *Глушко М.* Генезис тваринного запрягу в Україні (Культурно-історична проблема) / Михайло Глушко. — Львів, 2003. – 444 с.

18. *Гнатюк В.* Знадоби до української демонольоґії / Володимир Гнатюк // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1912. — Т. XXXIV. — 280 с.
19. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – Москва : Индрик, 1997. — 910 с.
20. *Дашкевич В.Я.* До питання про заложних тварин в уявленнях українського народу / В.Я. Дашкевич // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біографічні нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк. — Київ : Либідь, 1991. — С. 527—539.
21. *Журавлев А.Ф.* Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. Этнографичекие и этнолингвистические очерки / А.Ф. Журавлев. — Москва : Индрик, 1994. — 256 с.
22. *Зубрицький М.* Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тижні і до рокових свят / Михайло Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
23. *И. О.* Забобоны та ворожбитство / И. О. — Львов, 1893. — Ч. 162. — Кн. II. — 48 с.
24. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Р.Ф. Кайндль; пер. з нім. (за вид. 1884 р.) З.Ф. Пенюк ; післямова О.М. Масана. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
25. *Кирчів Р.Ф.* Релікти юріївської обрядовості в українських Карпатах / Р.Ф. Кирчів // Народна творчість та етнографія. — 1985. — № 2 (192). — С. 38—43.
26. *Кузів І.* Житє-бутє, звичаї і обичаї горского народу / Іван Кузів // Зоря. — Львов, 1889. — Ч. 20. — С. 336—337.
27. *Лепкій Д.* Домашні звірята в деяких людових верованях / Данило Лепкій // Ватра: Літературний зборник. — Стрый, 1887. — С. 161—166.
28. *Онищук А.* Матеріяли до гуцульської демонольоґії. Записані у Зелениці Надвірнянського повіта, 1907—1908 / Антін Онищук // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1909. — Т. XI. — С. 1—139.
29. *Орлов М.А.* История сношений человека с дияволом: (репринт. изд. 1904) / М.А. Орлов. — Москва : Республика, 1992. — 352 с.
30. *Пастух Н.* Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля / Надія Пастух. — Львів, 2013. — 224 с.
31. *Потушняк Ф.* Гад в народном віպрованю / Ф. Потушняк // Літературна неділя. —Унгварь, 1941. — Ч. 12. — С. 101—103.
32. *Серебрякова О.* Мак у житті, в обрядовості та фольклорі українців / Олена Серебрякова // Народознавчі зошити. — 2004. — № 1. — С. 67—72.
33. *Скорик М.* Бойківські писанки / Михайло Скорик // Літопис Бойківщини. — Самбір, 1934. — № 4. — С. 20—28.
34. *Срезневскій И.* Дополненія и замечанія / Измаил Срезневскій // Сементовскій К. Замечанія о праздниках у малороссіян. — Харків, 1843. — С. 45—57.
35. *Тиводар М.* Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини XIX — першої половини XX ст. (Історико-етнологічне дослідження) / Михайло Тиводар. — Ужгород : Карпати, 1994. — 559 с.
36. *Толстая М.Н.* Из материалов карпатских экспедиций / М.Н. Толстая // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. — Москва : Индрик, 2001. — С. 477—495.
37. *Толстой Н.И.* Выворачивание одежды / Н.И. Толстой // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — Москва : Международные отношения, 1995. — Т. 1: А-Г. — С. 465—466.
38. *Франко І.* Людові вірування на Підгірю / Іван Франко // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 160—218.
39. *Falkowski J.* Na pograniczu łemkowsko-bojkowskiem: Zarys etnograficzny / Jan Falkowski, Bogdan Pasznycki. — Lwów, 1935. — 128 s.

Nadiya Voytovych

TRADITIONAL MAGICALLY SACRAL METHODS OF DEFENCE OF LIVE-STOCK ON BOYKO TERRITORIES

The paper investigates some peculiarities of application of traditional magic defencive methods for live-stock among Boykos'; the attention is paid to the demonological notions of highlanders about close connection of domestic animals and the house spirits; the main methods of protecting the live-stock from witch-bosurkanya are analyzed.

Keywords: house spirits, live-stock, witch, «bosurkanya», Boyky.

Надия Войтовыч

ТРАДИЦИОННЫЕ МАГИЧЕСКО-РИТУАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ЗАЩИТЫ ДОМАШНЕГО СКОТА НА БОЙКОВЩИНЕ

В статье исследованы особенности применения традиционных магических способов защиты скота у бойков; акцентировано внимание на демонологических представлениях горцев о тесной связи домашнего скота с домашними духами; проанализированы главные методы защиты его от вредных действий ведьмы-босуркани.

Ключевые слова: домашние духи, домашний скот, ведьма, «босурканя», бойки.



Олена СЕРЕБРЯКОВА

«АНДРІЮ, АНДРІЮ, Я КОЛОПНІ СІЮ: ДАЙ МИ, БОЖЕ, ЗНАТИ, З КИМ ЇХ БУДУ БРАТИ» (МАНТИЧНИЙ ЗВИЧАЙ «ЗАСІВАННЯ КОНОПЕЛЬ»: СЕМАНТИКА, СИМВОЛІКА, ФУНКЦІЇ)

Проаналізовано мантичний звичай «засівання конопель», який побутував у різних історико-етнографічних районах України. Зокрема, звернуто увагу на його семантику, символіку, функційність, архаїчні елементи, локальні різновиди.

Ключові слова: ворожіння (мантичні дії, дивінації), насіння, засівання, «віщий» сон, лічба.

З-поміж різних дівочих ворожінь, внаслідок яких у той чи інший спосіб можна дізнатися про шлюбну долю, є й такі, що відтворюють процес землеробських робіт (засівання, боронування та ін.).

З огляду на те, що зерно — символ родючості, вічного оновлення, зародок нового життя, його використовували у різних календарних і сімейних обрядах, зокрема й у мантиці.

Найдавнішу згадку про такі магічно-мантичні обрядодії віднаходимо у статті Д. Лепкого. За його записом, у селах Дрогобицького повіту ввечері перед Андрієм численна юрба дівчат кидала у вікна хат, де є парубки, попіл, полову чи конопляне насіння. Промовляючи: «Андрію, Андрію, коноплі сію», потім швидко втікали, щоб їх ніхто не наздогнав [41, с. 47].

Мету цього звичаю розкриває словесна формула, якою супроводжувалося ворожіння у с. Городище (Самбірщина). Тут панянки посипали піском вікна своїх товаришок, а частіше хлопців, приговорюючи:

Яндрію, Яндрію
Коноплі сію,
Фартухом волочу,
Віддаватис'і хочу [52, с. 357].

За даними польових спостережень Л. Горошко, схоже андріївське ворожіння з пшеницею чи коноплями побутує й досі в жартівливій формі в дитячому середовищі у с. Головецькому (Старосамбірщина). Після кидання зерна і виголошення аналогічної примовки, «хтось вибігає з хати і ними давай волочити, якшо догоне, а ні, то повтікают» [2, арк. 59].

За записом Г. Дронів зі с. Уторопи (Косівщина), гуцулки збиралися біля хати, де є парубок, брали штани й казали: «Андрію, Андрію, коноплі сію, штаньми волочю віддаватисє хочю!». Тоді сіяли у його вікно кукурудзою і втікали[1] [9, арк. 39].

Найчастіше відданиці прагнули довідатися, з ким саме їх поєднає доля. Тому й вдавалися до своєрідних обрядодій задля викликання «віщого» сну. За традиційними віруваннями, який парубок наснитьcя, з тим судилося й одружитись. До початку XX ст. у мантичному звичаї «засівання конопель» збереглися архаїчні риси, зокрема оголеність[2]. Саме у тако-

[1] В інший спосіб про свою подружню долю дізнавалися поліщучки. Вони сипали коноплі у вікно хати, кажучи при цьому: «С'яты Ондрей коноплі посей», та слухали, що там скажуть. Приміром, слово «сядь» віщувало дівування [55, с. 210].

[2] За народними віруваннями, ритуальна оголеність як характерна ознака демонічних образів мавок, русалок і ві-

му вигляді його виконували горянки у деяких карпатських селах на Галицькій і Буковинській Гуцульщині, Північній Лемківщині, Східній Бойківщині.

Так, за записом В. Галайчука зі с. Криворівні (Верховинщина), панянки збирались в одній хаті, скидали з себе весь одяг та йшли на дровітню «сіяти» коноплі словесною формулою «Андрію, Андрію, я коноплі сію: дай ми, Боже, знати, з ким їх буду брати». До того ж, хлопці викрадали дівочий одяг та вимагали за нього викуп — кілька поцілунків. «Та й дівчьета обчьипали хлопців, та й цілує, би дістати сорочку». Функцією викупу є ритуальне закріплення нового соціального статусу, у даному разі — наречених. Як зазначає К. Кутельмах, тутешні оголені гуцулки «заволочували» посіяні коноплі своєю сорочкою[3], «а хлопці засідают, аби виділи сисе, аби й уже пужелва дівок» [11, арк. 20; 22, с. 600—601]. Судячи з примовок, які вдалося занотувати Р. Кирчіву, Л. Горошко і Г. Дронів в Шепоті, Шепоті Долішньому (Вижниччина) і Яворові (Косівщина), горянки робили це моршеним (тобто коміром від сорочки): «Андрію Андрію, я коноплі сію, моршеним волочу, віддаватися хочу»; «Андрею, Андрію, я колопні сію, моршенєма волочу, бо віддаватисі хочу» [6, арк. 50—51; 9, арк. 176; 12, арк. 62]. З етнографічної літератури і розповідей інформаторів відомо, що кілька десятиліть тому традиція ворожити в оголеному вигляді на (навколо) дровітні чи довкола хати побутувала й у жителів окремих сіл Косівщини (с. Москалівка), Вижниччини (сс. Виженка, Мілієво), Путильщини (с. Сергії). Натомість про факт «заволочування» відомостей немає [1, арк. 127; 11, арк. 8, 42; 46, с. 221][4]. За даними Ю. Шнайдера, оголені відданиці-бойківчанки з Рожнятівщини «засівали» коноплі, які «заволочували» споднями, з метою вийти заміж [75, s. 212]. Як повідомив К. Вуйцїцький, унаслідок виконання схожих обрядодій, що супроводжувались словами: «Я сію! Сію! а не знаю, з ким буду збирати», оголена гуцулка могла почути відповідь, а отже й голос майбутнього нареченого: «Зі мною!», і навіть побачити його постать [69, s. 289].

Низку цікавих фактів про інші варіанти цього мантичного звичаю маємо з території Північної Лемківщини (Сяноччина). Із розслідів В. Поля відомо, що напередодні Андрія оголені горянки сіяли коноплю по хатах, традиційно звертаючись до цього святого у примовці, щоб уві сні він подав їм віщий знак. Прикметно, що вранці отримували додаткові відомості щодо свого шлюбного майбуття, звертаючи увагу на те, який птах визбирає насіння: якщо курка — це поганий знак, когут — добрий. Найкращою прикметою вважали приліт зі стріхи горобця, який, за повір'ями, у такий спосіб пророкував дівчині швидке заміжжя [73, s. 125].

Ще одне своєрідне ворожіння на цих теренах записав М. Сивицький. Так, дівчина удосвіта потайки «сіяла» льон на стежці біля хати, примовляючи при цьому:

Андрію, Андрію, на твій день льон сію,
Дай мі, Боже, знати, з ким го буду брати;
Як перейде хлоп, буде весіля гнет,
Як перейде ворона — іще цілий рік вдома.

Натомість результат обрядодій дізнавалась за іншими ознаками. Оскільки вербальний супровід частково давав відповідь на питання, то тутешні жителі уважно спостерігали за тим, хто першим через нього перейшов. У разі, коли це був парубок, вірили, що шлюб відбудеться незабаром (можливо навіть із ним). Одружений чоловік віщував відкладання весілля до наступного свята Андрія; вдівець, коваль, боднар, швець, кравець — такий самий соціальний стан чи професію матиме суджений. Поява цигана пророкувала зрадливого нареченого, а жінки, кота, собаки, ворони чи іншого птаха — подальше дівування. Дане ворожіння мало продовження, якщо на стежці ніхто не з'явився чи проходила незнайома людина. Тоді відданиця стукала в двері хліва й питала:

Тук-тук-тук, моя свиня,
Ци буду я того року газдиня?

За повір'ями, весілля відбудеться до року, якщо свиня зарохкала, в противному разі — нічого було

дьом допомагала налагодити зв'язок з «іншим» світом, унаслідок втрати людиною своєї «соціальності», приналежності до культурного простору [19, с. 291; 38, с. 34]. Саме тому завдяки цьому первісному стану людині легше довідатися про своє майбутнє [14, с. 355—356].

[3] Так само чинили на Покутті, Закарпатті, Поділлі, Середньому Подніпров'ї, послуговуючись ще льоном або маком, а на Слобожанщині опівночі напередодні свята Андрія відданиці тричі засівали жменю конопляного насіння навколо хати чи повітки [23, с. 8; 28, с. 73; 39, с. 362; 43, с. 141; 47, с. 20; 72, s. 402].

[4] Унаслідок здійснення аналогічних обрядодій опівночі перед Новим роком, полтавчанка мала змогу побачити свого милого уві сні [44, с. 20].

й сподіватись на нього [53, с. 129]. Аналогічні пояснення схожого ворожіння (щоправда без продовження) у жителів Південної Лемківщини зафіксували І. Красовський та Й. Вархол [37, с. 120]. Про інші тлумачення першого переходу зерна на Північній Лемківщині довідуємось із нотаток Л. Горбача. Так, хлопець був прикметою пошлюблення з парубком; одружений — з удівцем; дівчина чи жінка — дівування [24, с. 5].

Подібну примовку виголошували й на Західній Лемківщині, де панянки, передбачаючи свою подальшу долю, «сіяли» льон на дорозі, імітуючи «боронування» чоловічими штанами. Сподівання на одруження наступного року вважали немарними, якщо зерно першим перейшов чоловік [62, s. 318].

Цікавий приклад гуцульського ворожіння, яке у минулому побутувало у с. Жаб'йому (нині смт. Верховина, що на Верховинщині), подав В. Шухевич. Після андріївської вечері дівчина скидала з себе сорочку, брала чоловічі штани через шию, а очкур в зуби «так, аби з него висіли два кінці набоки, а висіявши сімя при промові:

Андрію, Андрію,
Колопні сію,
Гатками волочу,
Віддавати сї хочу.
Дай мині знати,
З ким їх буду брати!

Схиляє ся до землї так, аби могла бородою заскородити» [60, с. 274].

Зауважимо, що зазвичай у андріївський вечір дівчата йшли ворожити на дровітню. Скажімо, на Гуцульщині коноплі сіяли в тріскaх, одягнувши на голову сподні (на північно-східних теренах краю це робили на дровітні у дворі, де є парубок), а на Південній Лемківщині — на своїй дровітні (чи навколо колоди) або на дворі. Відтак «заволочували» зерно чоловічими штанами, які підкладали під голову (подушку), сподіваючись побачити свого судженого уві сні[5]. У схожий спосіб лемківчанки (сс. Суха Свидницького округу, Руська Поруба Гуменського округу) і бойківчанки (сс. Мшанець — Старосамбірщина, Ямельниця — Сколівщина, Поляниця — Долинщина) «розкидали» по хаті сіменець (насіння конопель) чи льон [5, арк. 18; 8, арк. 29; 18, с. 163—164; 30, с. 10; 32, с. 219—220; 33, с. 51; 59, с. 140; 63, s. 71; 74, s. 219].

За розслідами Й. Вархола та М. Шмайди, подекуди на Пряшівщині (села Гуменського, Старолюбовнянського і Воронівського округів) такі ворожіння обов'язково супроводжувались певним замовлянням, у якому прохали святого Андрія відкрити таємниці майбуття. Ймовірно, аби прихилити до себе цього покровителя шлюбу, в Руській Порубі після примовки ще й співали баладу про нього. Не дивлячись на те, що такі мантичні дії мали різні, проте подібні, вербальні супроводи, усі вони були спрямовані на викликання «віщого» сну:

Андрію, Андрію,
Конопельки сію,
Дай мі, Боже, знати
З кым їх буду брати (Смольник, Руська Поруба)

*

Андрею, Андрею,
На тя нашіня шею,
Хтіва бы я знати,
Кого буду мати (Чирч)

*

Андрію, Андрію,
Я на тебе лен сію,
Дай мі, Боже, знати,
Кого буду брати (Шамброн)

*

Андрію, Андрію,
Конопе на тя сію,
Дай мі, Боже, знати
З кым я буду спати (Вавринець, Суха)

*

Андрею, Андрею,
На тебе лен шею,
Дай мі, Боже, знати
З кым го буду брати (Литманова)

*

Андрію, Андрію,
Коноплі ти сію,
Дай мі, Боже, знати,
З кым їх буду брати (Руський Грабовець).

Прикладом вірувань про медіаторні властивості крадених речей, які вважали «чужими», надісланими з того світу, є використання їх з мантичною метою. Скажімо, лемківчанки послуговувались «холошнями» або «гачами», які таємно позичали в бать-

[5] На південних теренах Закарпаття в разі, коли майбутній чоловік не наснився, відданиця ще раз робила спробу викликати «пророчий» сон — прокинувшись, вдаряла цим парубочим платтям кілька разів до порога та потім лягала на нього [32, с. 219—220].

ка, братів або просто «крали». Цікаво, що в Руському Грабовці Михалівського округу, чоловічі штани повинні належати лише хлопцеві на ім'я Андрій [18, с. 163—164; 59, с. 140]. Схожі дані щодо ритуальної крадіжки стрийкових гатей нещодавно вдалося занотувати в бойківському селі Пилипці, що на Міжгірщині. Жителі Ямельниці, що на Сколівщині, позичали штани у господаря вечорничної хати (або його синів), в якій власне й залишались ночувати після ворожіння з коноплями, сподіваючись наснити свого нареченого [4, арк. 45; 8, арк. 29].

Подекуди у різних регіонах України відданиці обмежувались лише засіванням конопель без їх подальшого «боронування», прохаючи милого показатися уві сні, висловивши побажання вийти заміж або промовивши молитву «Отче наш». Такі обрядодії приурочували до свята Андрія (рідше — Семена, Введення, Михайла) [4, арк. 29, 35, 40, 109; 7, арк. 50; 11, арк. 48, 57; 13, арк. 130; 15, с. 311; 16, с. 75; 20, с. 40—41; 26, с. 139; 35, с. 321; 55, с. 202; 57, с. 203; 66, s. 320; 67, s. 160—161; 68, s. 79; 70, s. 300—301] [6]. В окремих селах на Поділлі дівчата намагались виконати мантичні обрядодії таємно — так, щоб їх ніхто не побачив [10, арк. 33; 15, с. 311; 16, с. 75; 23, с. 8; 39, с. 362; 40, с. 131; 43, с. 141; 47, с. 20; 72, s. 402]. Цікавим видається той факт, що жителі Холмщини та Підляшшя з думкою про весілля сіяли льон в одному з кутків хати чи у місці з землею[7], а на Волинському Поліссі обсівали всю постіль (на свято Михайла[8]). На землях Слобожанщини (Куп'янщина) засівали жито з фартуха на місці, куди викидали хатнє сміття (на Андрія та Меланку), а на західному порубіжжі Гуцульщини, де такі обрядодії виконували на свято Катерини, — на дровітні у господаря, який має парубка [34, с. 63; 35, с. 321; 55, с. 202; 64, s. 125; 67, s. 160—161].

Поєднання вірувань про магічно-мантичні властивості зерна та аграрних мотивів бачимо і в інших локальних варіантах мантичного звичаю «засівання конопель» (льону, маку). Подекуди на Бойківщині і Покутті, окрім шлюбної семантики, такі обрядодії мали продукуюче призначення — повинні були сприяти кращому росту конопель і льону протягом року (сс. Мшанець —Старосамбірщина, Спас — Коломийщина). З такою ж метою колись на Наддніпрянщині (с. Лука — Канівщина) насіння волочили руками, а на Південній Україні (с. Роксоляни — Овідіопольщина) своїми спідницями, спущеними до землі, аби «жити в добрі й розкоші» [7, арк. 228—229; 33, с. 51; 36, с. 57; 68, s. 78]. Натомість у с. Тростянець (Канівщина) спідницею чи фартухом послуговувались, щоби «швидше вийти заміж», а у с. Залуччя (Коломийщина), щоби «родовід щасливо розмножувався» [7, арк. 239; 10, арк. 33]. Судячи з наведених прикладів, первісне значення таких обрядодій, ймовірно, було аграрне, а пізніше воно набуло магічно-еротичного змісту.

Етнографічні записи з теренів Карпат, які в минулому столітті зробили О. Кольберг, М. Зинич, М. Шмайда, вказують на ще один різновид ворожіння з зерном. Його складовою було не лише засівання, а й подальше слухання «віщих» голосів, завдяки яким можна було довідатись, з якого боку слід очікувати сватів. Прикметно, що провісниками майбуття були домашні тварини (зокрема, собаки) або луна, а самі ворожіння супроводжувались різноманітними примовками, піснями [31, с. 123; 59, с. 141; 70, s. 300—301].

Скажімо, на Лемківщині, зімітувавши «сівбу» льону напередодні свята Андрія, та вимовивши такі слова:

Андрію, Андрію,
Лен на тебе сію.
Дай мі, Боже, знати,
З кым го буду брати!,

відданиці прислухались, звідки долине собачий гавкіт[9] (с. Красний Брід Меджилабірського округу).

[6] За записом М. Дикарева зі Слобожанщини, посіявши сім'я в головах і вимовивши такі слова: «Сію я льон, а вродять ся коноплі: з ким я коноплі буду брать, з тим буду і віку доживать!» на свято Меланки, відданиці загадували собі парубка, думали про нього і лягали спати. Якщо він насниться, з ним судилося справляти весілля. Подібну примовку виголошували під час ворожіння під колодою на дровітні, яке приурочували до свята Семена (1 вересня за ст. ст.) [26, с. 139, 159; 27, с. 112].

[7] За записом Л. Голембйовського, на Підляшші, щоб довідатись хто буде чоловіком, панянка спочатку промовляла «Отче наш» дев'ять разів стоячи, дев'ять стоячи на колінах, дев'ять сидячи. Потім із примовлянням засівала лляне насіння в горіховій шкаралупі, наповненій землею, відтак знімала з себе крайку, клала її під праве вухо і лягала спати [66, s. 320].

[8] На Сумському Поліссі гадали на Андрія (сс. Стара Гута, Очкіно Середино-Будського р-ну) [13, арк. 130].

[9] У минулому в Галичині процесу «засівання» (задля «віщого» сну) передувало «слухання» собак зі жменею конопель, які відданиця тримала в правій руці [71, s. 217].

Розгорнутіший варіант звичаю занотовано у с. Гачава (Кошицького округу), де ворожили в саме свято Андрія. Після обіду дівчата з парубками виходили за село на найвище місце (гору або скелю). Там парубки розкладали вогонь, а дівчата на виданні сіяли навколо нього льон і кидали до вогню кички (скручений жмут соломи, якою покривалась стріха. — О. С.), які принесли з дому. Після того всі разом перескакували через багаття, співаючи пісню, в якій звертались не тільки до Андрія, а й до цієї тварини, наділеної віщими здібностями:

Ондрею, Ондрею,
Сієм на тя лену.
Дай, мі, Боже, знати,
З кым тя будем торгати!
Бреш, псичку, бреш,
Де мой фраїр єст!
На Острогурку сидит серна,
Пребера ножками, жеби жерла.
Яко серна, яко серна
І я бы так преберала,
Кебы'м такы ножкы мала,
Бреш, псичку, бреш,
Де мой фраїр єст! [59, с. 141].

Подібну андріївську примовку, що її проказували, сіючи коноплі попід пліт, зафіксував О. Кольберг на Коросненьщині [70, s. 300—301].

Про простіший спосіб таких дивінацій, які здійснювали поза межами власної домівки після прядіння куделі у с. Жукотині (Турківщина), дізнаємось із записів М. Зинича. Вони також відбувались за участю дівчат і хлопців у такий своєрідний спосіб. Вийшовши на гору (Полонинку чи Шутий Горб), дівчата ставали колом, а хлопці за ними. Тоді відданиці брали сім'я до запасок, розсівали його по снігу та разом із парубками співали такі пісні:

Гей, Андрію, Андрію
Конопильки сію,
Та дай же ми, Боже, знати
З ким їх буду брати.
Ой жеби я, Боже, знала
Відки милий буде,
То я била шанувала
З тої хижі люди.
Ой жиби я, Боже, знала,
Що піду за вдівця,
То я биси вініць вила
З сухого ялівця.
Ой Андрію, Андрію,
Конопильки сію —
Портками їх заволочу,
Бо вже газди хочу.

Прикметно, що після кожної з них дослухались, в якому кінці села відізветься голос. За віруваннями, звідти й буде наречений [31, с. 123].

Для забезпечення цієї ж мети горянки чинили й інакше. Цікавий варіант такого андріївського ворожіння вдалося занотувати В. Шухевичу у с. Жабйому. Після виконання дивінацій з кілочками, гуцулка трясла кілком, промовляючи:

Андрію, Андрію,
Коноплі сію,
Дай ми, Боже, знати,
З ким їх буду брати,
Я трйису плотом,
А пліт болотом,
А суженений мудьми (мошна)
Над моїми грудьми!

Звісно ж, пліт починав гриміти, а дівчина прислухалась, з якого боку чути будь-який голос [60, с. 274—275].

Про рідкісне парубоче ворожіння, яке виконували напередодні Нового року на Слобожанщині, повідомив М. Дикарев. Так, хлопець пізно ввечері виходив на двір з ложкою, якою вечеряв, та жменею зерна. Розсіваючи його по снігу, тією ложкою він приорював його та боронив, приказуючи при цьому:

Яка мені буде сужена-ряжена,
та мені голову розчеше!

За віруванням, йому мала приснитися, «яка у його буде жанка, — така точнісінько, яка буде жива, і який характер і удаль (вдача)» [26, с. 158].

Як свідчать етнографічні фіксації, зокрема й сучасні польові записи, обрядове засівання практикувалося й з метою довідатися про час одруження, кількість сватів і дітей, соціальний стан нареченого. Цікавою є згадка О. Кольберга з Покуття про ворожіння напередодні свята Андрія, яке панянки здійснювали на прядках. Кожна брала трохи конопляного насіння до рота і коли починали прясти, кидала його на землю, беручи з роту руками — тобто сіяла. Відтак його «волочили» по хаті запасками. Потім всі лягали на землю і збирали ті зернятка, щоби за їх числом дізнатися, хто скільки матиме сватачів. За повір'ями, та відданиця, якій не вдалося підняти

жодного, могла не сподіватися на їхній прихід (с. Чортовець під Обертином — Городенківщина) [68, s. 79]. У схожий спосіб у минулому ворожили на Наддніпрянщині, вважаючи так: «скілько пар зерен, стілько пар старостів буде, а котра не вхватила зерна, то ни буде старостів» (сс. Велика Севастянівка — Християнівщина, Полствин —Канівщина) [7, арк. 193; 36, с. 54].

Певні відмінності колективних дивінацій зафіксовано під час польових пошуків на теренах Наддніпрянщини (Корсунщина). Приміром, у Сахнівці одна обрана дівчина посівала насіння з фартуха для всіх присутніх дівчат на порі, «волочила» спідницею та примовляла: «Сію, волочу, бо я заміж хочу». Тоді кожна тричі набирала зернят і йшла рахувати. «Якщо я назбирала та є в мене допари, то в мене буде пара в тому році». Подібно чинила одна відданиця у Деренківці, яка розкидала конопляне насіння по трісках, а решта панянок один раз заносили їх до хати, щоби на ряднині відшукати пару. Непарна кількість віднайдених зернят була поганою ознакою [7, арк. 14, 26].

Ще один варіант обрядодій зафіксував на Поділлі В. Скоропад. Так, посіявши на дровітні конопляне насіння, дівчата намагались набрати язиком кілька зернят, щоби порахувати їх у хаті. Парна кількість віщувала весілля, непарна — дівування. Зауважимо, що під час визначення результатів спостерігається аналогія у тлумаченні між цим способом ворожіння і дивінаціями з дровами [54, с. 70]. Такі ж умотивування подібних мантичних практик занотовано під час польових спостережень на Наддніпрянщині (Корсунщина), де зазвичай ворожили напередодні Андрія (с. Сахнівка), в саме свято (сс. Глушки, Кошмак), на Катерини (смт. Стеблів) чи Меланку (сс. Деренківець, Мошни) [7, арк. 4—5, 40, 98].

Ворожіння з зерном були відомими також на Поліссі. Із записів В. Доманицького довідуємось, що у с. Столпині дівчина сіяла на всі боки конопляне насіння у дворі, примовляючи при цьому:

Андрію, Андрію, я на тебе конопли сїю,
запаскою заволочу, а тодї буду брати,
як буде роставати.

Проте намагалася віднайти зернятка вже наступного дня. Суть таких обрядодій тут пояснювали інакше: як знайде два — вийде заміж за парубка, одне — за вдівця [29, с. 80].

Подібно чинили та визначали результат на Поділлі (смт. Вороновиця — Вінниччина). Засіявши коноплі на снігу за хатою і виголосивши такі слова:

Андрію, Андрію, конопельку сію,
спідницею волочу, заміж вийти хочу!,

тутешня відданиця, на відміну від поліщучки, відразу цю жменю заносила до хати, чекала допоки розтане сніг та лічила насіння. Доброю прикметою вважала, якщо кожна зернина мала пару [21, с. 25—26].

На теренах Наддніпрянщини вдалося занотувати факт ритуальної крадіжки, до якої вдавалися жительки с. Кірове (Корсунщина). Так, після ворожіння з балабухами, дівчата йшли на подвір'я до якогось хлопця та викрадали в нього дровітню (колода, на якій рубають дрова. — *О. С.*)[10]. Відтак заносили її до хати, в якій відбувались вечорниці. По черзі на ній засівали коноплі, які «волочили» спідницею, висловлюючи вголос бажання одружитись:

Андрею, Андрею, я коноплі сєю,
пеленою волочу, бо я заміж хочу!

Цікаво, що кількість схоплених зерняток віщувала тут число майбутніх дітей. За словами інформаторки, до крадіжки хлопець ставився поблажливо: у разі, коли він упізнав свою дровітню, лише сміявся [7, арк. 82].

Аналогічну примовку виголошувала інформаторка зі с. Ситники (Наддніпрянщина), яка в часи дівування ворожила у с. Біївці (Богуславщина). Обряд виконання мантичних дій дещо відрізняється від згаданих раніше. За її оповіддю, всі присутні дівчата лівою рукою сіяли на одній дровітні коноплі, «заволочували» їх спідницею та запам'ятовували свій рядочок. На наступний день до сходу сонця кожна з них збирала насіння зі свого рядка та лічила: «якшо я посіяла і в мене пара, значить я цей год заміж піду, якшо я посіяла і в мене семенó оказалось без пари, то вже я заміж не піду цей год» [7, арк. 137—138].

Зрідка процес виконання мантичних обрядодій і отримання його наслідків розтягувались в часі. Приміром, старожил с. Черепин (Корсунщина) уже так

[10] В іншому селі цього ж району (Бровахи) схожим чином на краденій дровітні ворожили, щоб наснити нареченого. Для цього коноплі, що їх посіяли, збирали у жменю і клали під подушку [3, арк. 15]. З такою ж метою бойківчанки послуговувались зерном, яке «посеред хижі сіяли» (с. Синевир — Міжгірщина) [4, арк. 19].

не ворожила, але пригадала, як це робили її сестри. Так, увечері на свято Катерини вони гуртом сіяли коноплі на дровітні, які збирали через кілька днів — на Андрія. Якщо їх була парна кількість, вірили, що дівчина незабаром вийде заміж [7, арк. 160].

За записом П. Чубинського, у с. Сельци (Житомирський повіт) засіявши біля криниці льон в день Андрія та запам'ятавши своє місце, відданиці з нетерпінням чекала весни. За віруваннями, чий скоріше виросте, та дівчина швидше справлятиме весілля [58, с. 259].

Як зазначає Л. Орел, на теренах Південної України (Херсонщина) панянка напередодні свята Катерини зав'язувала у вузлик конопляне насіння, яке носила при собі до Нового року. У переддень цього свята сіяла його на току і «волочила» своєю спідницею. Якщо навесні це сім'я зійде, вона буде щасливою. За такою ж прикметою в минулому на Покутті довідувалися наскільки пощастить у житті внаслідок виконання мантичних обрядодій з коноплями на грядці на свято Андрія (с. Ліски — Коломийщина) [10, арк. 5; 48, с. 153]. З того, чи зійде посіяне на дровітні сім'я, колись ворожили також на Поділлі (Літинський повіт) і Наддніпрянщині. До прикладу, мешканки с. Мошни (Черкащина) на Новий рік крали з пустки житні колоски, м'яли їх та індивідуально сіяли «так близько до дривітні, шоб не дуже й топталось, шоб воно зійшло. Чи до пари: чи буде пара, чи ні — скільки штук зійде?» [7, арк. 64; 36, с. 54].

Із етнографічних нотаток В. Шухевича довідуємося й про мантично-магічні дії з метою приваблення нареченого. Так, коли всі позасинали, гуцулка виходила на двір, скидала з себе сорочку і тричі тягнула її за собою по землі довкола хати. Відтак ішла на дровітню та сіяла сім'я зі словами: «я маю доти бути дївкою, доки має з сїмя зрости коноплї (до осени); тогди маю я коноплї брати не сама собов, але з своєв дружинов; ци буде він в лїсї, ци на поли, ци в містї, ци в дорозї, ци де, то аби нїчо не гадав, лиш мене на гадці мав...» [60, с. 273—274].

На контамінацію мантичної властивості води і раціонального підґрунтя вказує архаїчний приклад поливу конопель водою, яку принесли з криниці в устах. Так чинили жителі Наддніпрянщини (околиці Канева) після триразового «засівання» і «боронування» насіння сорочкою навколо хати. За поясненнями, вибір місця ворожби обумовлений захистом від горобців. Під час виконання цих обрядодій парубки хапали одяг, щоби дівчата випрошували його або бігли одягатися додому [36, с. 57].

Польові пошуки на теренах Покуття (Снятинщина) свідчать про побутування андріївського ворожіння із зерном, яке вирізняється локальною специфікою. Так, дівчина наливала у миску води та чекала, допоки вона устоїться. Тоді з протилежного боку миски кидала по одному зернятку коноплі і спостерігала. У разі, якщо вони зійдуться, хлопець, якого вона задумала, одружиться з нею (с. Залуччя Горішнє) [46, с. 222]. Тут спостерігаємо аналогії між способом виконання і тлумачення вислідів ворожіння з вінками та свічками[11]. Схожі відомості нещодавно зафіксовано автором у с. Будилів. Із оповідей бабусі, інформаторка запам'ятала, що кожна відданиця сіяла у велику миску з водою конопляне насіння і казала: «Андрію, Андрію, я колопні сію, горботков волочу, віддаватисі хочу!». Натомість призабула, що робила потім і як дізнавалася результат: «Це вся потреба на Андрея, щоб заміж вийти» [10, арк. 50].

Відзначимо, що жительки Синевира (Міжгірщина) і Поляниці (Долинщина) засвідчують правдивість побаченого «віщого» сну: «І снився той, котрий її візьме... і мені наснив, той шо мене взяв. Я вам кажу правду»; «...і снився той хлопець, шо мав її брати до шлюбу. То правда була. Ті давні люди не були такі глупі» [4, арк. 19; 5, арк. 18].

В деяких населених пунктах Бойківщини опитані респонденти не пам'ятають дивінацій із насінням, а, скажімо, на Наддніпрянщині, хоча й запевняють, що з коноплями чи житом ворожили колись давно, але уже не можуть пригадати, як саме це відбувалось і пояснити суть таких обрядодій (прис. Горб — Міжгірщина, сс. Кірове, Сотники, Заріччя — Корсунщина). Про часткову затрату мантичного обряду довідуємося з оповіді жительки с. Поляниця (Долинщина), яка повідомила про примовку, що її виголошували перед сном, покладання під голову штанів, проте сам процес посівання уже не відбувався [4, арк. 66; 5, арк. 6; 7, арк. 71, 72, 108, 151]. Подібно на Буковинській Гу-

[11] Подібно чинили грекині влітку — напередодні св. Яна. Вони приносили з криниці «німу» воду, виливали її в нову миску та пускали два ячмінних насіння, які символізували дівчину та хлопця. За віруванням, якщо зернятка зіткнуться, то молоді люди поберуться; коли ж віддалятимуться одне від одного, їм не судилося бути разом [61, s. 275].

цульщині відданиці лише промовляли, дивлячись опівночі у дзеркало зі свічкою в руці:

Андрію, Андрію, коноплі сію,
буду поливати — наверни судженого до хати!
[42, с. 193].

Своєрідним чином проаналізовані шлюбні ворожіння з насінням представлені й у традиціях різних народів Європи. У багатьох із них, насамперед у білорусів, росіян, поляків, румунів та ін., зафіксовано побутування звичаїв, подібних з погляду функційності і ритуальності до українських. До таких аналогій, зокрема, належать мантичні обрядодії з насінням конопель чи льону задля викликання «віщого» сну (росіяни, білоруси, поляки, румуни), подальше «заволочування» їх спідницею, сорочкою (росіяни, румуни), магічні примовляння (росіяни, білоруси), місця засівання (дровітня, постіль, навколо хати, біля порогу), підкладання під подушку насіння (білоруси), ритуальна оголеність (білоруси), триразовий засів або виголошення словесної формули (білоруси), слухання собачого гавкоту (румуни), ритуальна крадіжка (румуни), уживання води (словаки, греки) [17, с. 747; 25, с. 90; 46, с. 223; 49, с. 145; 51, с. 52, 53; 56, с. 157; 65, s. 277]. Такі міжетнічні паралелі поміж іншим вказують і на прадавнє коріння цих явищ. Прикметно, що німкеня опівночі у новорічну ніч посівала трьома пальцями вузьку стежку льняного насіння від своєї хати до хати коханого хлопця з метою його приворожити. В кінці шляху вона тричі переверталася, називаючи при цьому парубоче ім'я та швидко поверталася додому. А, скажімо, румунки волочили навколо засіяної дровітні ґорботку, якою потім застеляли колоду. Відтак сідали на неї та, заплющивши очі, слухали з якого боку загавкають собаки. У цей час хлопці намагалися вкрасти її.

Аналіз етнографічних джерел XIX — початку XX ст. та матеріали сучасних польових досліджень з різних історико-етнографічних районів України засвідчують, що традиційно у шлюбних ворожіннях відданиці використовували насіння конопель, льону, рідше — пшениці (Бойківщина), кукурудзи (Гуцульщина), жита, маку (Слобожанщина, Наддніпрянщина, Поділля), а також пісок, попіл, полову (Бойківщина). У результаті довідувалися, звідки чекати сватів, чи відбудеться весілля (та як швидко), про соціальний стан, характер та професію нареченого, кількість майбутніх дітей або старостів, намагалися побачити судженого уві сні. Водночас спостерігається поєднання шлюбної і продукуючої семантики ворожінь (Бойківщина, Покуття, Наддніпрянщина). Вважаємо, що у цьому випадку в контексті мантичних обрядодій аграрна символіка проектується в еротичну площину. Популярність саме конопель можна пояснити тим, що вони, за словами І. Огієнка «тягли до себе чоловіків і жінок» [45, с. 62]. Враховуючи семантику зерна як джерела нового життя, можна підтвердити, що обрядовий акт розкидання насіння (імітація землеробських робіт) має виразну продукуючу (фертильно-еротичну) функцію — кореляція родючості землі і фертильності жінки. Очевидно, у давнину такі дії повинні були наділити дівчину плідністю незалежно від результату дивінацій. Якщо припустити, що чоловічі штани є аналогом (символічним замінником) майбутнього нареченого, а насіння — дериватом чоловічого сім'я, тоді стає зрозумілим їх використання у ворожбі. Аналіз широкого кола порівняльних даних засвідчив різне функційне призначення мантичного звичаю «засівання конопель», зокрема, життя в добрі та розкоші (Херсонщина), швидке одруження (Черкащина), сприяння кращому росту насіння (Черкащина), а також прагнення довідатися, чи вдадуться в цьому році коноплі (Коломийщина). Задля «віщого» сну під подушку узвичаєно підкладали чоловічі штани, якими «заволочували» посіяне (Бойківщина, Гуцульщина, Південна Лемківщина, Покуття), рідше — насіння (Бойківщина), крайку під праве вухо (Підляшшя) або просто виголошували примовку з проханням показати судженого.

Підкреслимо різноманітність словесних звертань до Бога, святого Андрія, «віщої» тварини, якими супроводжувалися ворожіння, а також місць, де їх виконували: дровітня, пліт, криниця, поріг та ін. Вибір таких локусів невипадковий з огляду на їх порубіжність між «цим» та «іншим» світом. Традиційно мантичні обрядодії здійснювали у найбільш сприятливий час, коли активізується нечиста сила (удосвіта, переддень свята, опівночі).

Для забезпечення ефективності ворожіння у деяких місцевостях дівчата зазвичай вдавалися до ритуальної крадіжки ворожильних предметів — дровітні з подвір'я хлопця чи колосся з пустки (Наддніпрянщина), чоловічого одягу (Південна Лемківщина,

Бойківщина), а парубки хапали дівочі сорочки та ґорботки задля збитків (Галицька Гуцульщина, Наддніпрянщина). Особливе значення під час виконання дивінацій мало триразове повторення певних дій[12], зокрема, обхід із насінням довкола хати чи повітки (Слобожанщина, Наддніпрянщина), набирання зерна (Наддніпрянщина), його засівання і «заволочування» (Наддніпрянщина, Покуття) або лише «заволочування» (Гуцульщина).

До інших своєрідностей належать: ворожіння з тлумаченням звуків, яким передувала «сівба» (Бойківщина, Лемківщина, Гуцульщина, Полісся); поодинокий приклад індивідуальних парубочих дивінацій (Слобожанщина); аналогії у поясненні результатів і способами виконання ворожби із насінням та дровами, кілками, вінками, свічками (Покуття, Наддніпрянщина, Поділля); отримання наслідків ворожіння за кілька днів або у весняну пору року (Наддніпрянщина, Поділля, Покуття, Південна Україна); рідкісне ворожіння з дзеркалом і свічкою (Буковинська Гуцульщина); ритуальна оголеність дівчиниворожки (Галицька і Буковинська Гуцульщина, Північна Лемківщина, Східна Бойківщина) тощо.

Широке етнотериторіальне поширення та однакове семантичне навантаження цього мантичного звичаю у різних народів указують на прадавність його походження. Водночас належить відзначити загальноукраїнську основу ворожінь та їх іноетнічні паралелі.

Розглянуті магічно-мантичні обрядодії у сучасну пору вже не побутують. За народними поясненнями жительки с. Лука (Канівщина), це пояснюється тим, що «тепер немає ні сім'я, ні конопель» [7, арк. 228—229, 239]. Редукування дивінацій спостерігається в с. Головецькому (Старосамбірщина), де вони поширені в дитячому середовищі в жартівливій формі. Як наслідок, відбувається поступова затрата таких ворожінь, проте вони все ще зберігаються у пасивній пам'яті старожилів.

1. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 533. — Арк. 1—163.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 550. — Арк. 1—205.
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 587. — Арк. 1—74.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 588. — Арк. 1—121.
5. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 590. — Арк. 1—48.
6. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 607. — Арк. 1—100.
7. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 608. — Арк. 1—354.
8. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 609. — Арк. 1—65.
9. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 659. — Арк. 1—186.
10. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 704. — Арк. 1—232.
11. Архів ЛВ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР. — Ф. 1. — Оп. 2.— Од. зб. 281. — Арк. 1—62.
12. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2 . — Од. зб. 260. — Арк. 1—154.
13. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 285. — Арк. 117—139.
14. *Агапкина Т.* Нагота / Агапкина Т., Валенцова М., Топорков А. // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — Москва : Международные отношения, 2004. — С. 355—360.
15. *Артюх Л.Ф.* Їжа та харчування / Л.Ф. Артюх // Поділля. Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Доля, 1994. — С. 282—313.
16. *Артюх Л.* Село Товстеньке вчора й сьогодні / Л. Артюх // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 2 (березень-квітень). — С. 73—77.
17. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3-х т. / А.Н. Афанасьев. — Б. м. : Б. и., Б. г. — Т. 3. — 840 с.
18. *Вархол Й.* Дівочі ворожіння в часі зимового сонцестояння / Й. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — Пряшів : Музей української культури, 1988. — Т. 15. — Кн. 1. — С. 163—172.
19. *Вархол Н.* Жінка-демон в народному повір'ї українців Східної Словаччини / Н. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику / за ред. Івана Русинка. — Пряшів, 1982. — Т. 10. — Кн. 1. — С. 275—309.
20. *Василечко Л.* Шуткова неділя. Народні звичаї, обряди та повір'я / Л. Василечко. — Брошнів : Таля, 1994. — 58 с.
21. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. — Мюнхен : Українське видавництво, 1958. — Т. 1. — 456 с.
22. *Галайчук В.* Міфологічні уявлення про рослини / В. Галайчук // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : у 4-х т.— Т. 2. Етнологія та мистецтвознавство. — Львів, 2006. — С. 590—608.

[12] Систематичне повторення числа три спостерігається в аграрних ритуалах, лікувальній магії, сімейній обрядовості, фольклорі [50, с. 129].

23. *Галько И.* Народныи звычаи и обряды з околиц над Збручем / И. Галько. — Львів, 1862. — Ч. 2. — 57 с.
24. *Горбач Л.* Забобони і чари / Л. Горбач // Наше Слово. — 1958. — № 21. — С. 5.
25. *Гроздова И.Н.* Народы британских островов / И.Н. Гроздова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. — Москва : Наука, 1977. — С. 80—102.
26. *Дикарев М.* Народний календар Валуйського повіту (Борисівської волості) у Вороніжчині / М. Дикарев // Матеріали до українсько-руської етнольогії, 1905. — Т. 6. — С. 113—204.
27. *Дикарев М.* Різдвяні сьвята (переклад В. Лукича) / М. Дикарев // Зоря. — 1895. — Ч. 6. — С. 111—113.
28. *Довгун А.* Андрія / А. Довгун // Наш Родный край. — Тячів, 1926. — Р. V. — Ч. 4. — С. 73—75.
29. *Доманицький В.* Народній календар у Ровенськім повіті, Волинської губернії / В. Доманицький // Матеріали до української етнології. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 62—89.
30. *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси / Ю. Жаткович // Етнографічний збірник. — Львів, 1896. — Т. II. — С. 1—38.
31. *Зинич М.* Звичай та вірування на Андрія в с. Жукотині пов. Турка / М. Зинич // Літопис Бойківщини. — Самбір, 1937. — Ч. 9. — Р. 7. — С. 122—125.
32. *Злоцкий Ф.* Изъ суеверій и обычаев Русскихъ особенно комитата Угочанскаго / Ф. Злоцкий // Светъ. — Унгваръ, 1870. — Ч. 27 (16 июля). — Г. IV. — С. 219—220.
33. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тиждни і до рокових свят (зап. у Мшанці, Староміського повіту і по сусїднїх селах) / М. Зубрицький // Матеріяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
34. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян Купянскаго уезда, Харьковской губерніи / П. Иванов // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Т. 17. — Харьков : Печатное Дело, 1907. — 216 с.
35. *Карабович К.* Народні вірування / К. Карабович // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Родовід, 1997. — С. 316—321.
36. *Копержинський К.* Календар народньої обрядовости новорічного циклу / К. Копержинський // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — Київ, 1929. — Вип. 3. — С. 14—97.
37. *Красовський І.* Календарна обрядовість / Красовський І., Вархол Й. // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 2. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 113—123.
38. *Курочкін О.* Новорічні свята українців: Традиції і сучасність / О. Курочкін. — Київ : Наукова думка, 1978. — 192 с. : іл.
39. *Курочкін О. В.* Обрядовість (Календарні свята й обряди) / О.В. Курочкін // Поділля: Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Доля, 1994. — С. 358—385.
40. *Курочкін О.* Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята / Олександр Курочкін. — Київ : Бібліотека українця, 2004. — 248 с.
41. *Лепкий Д.* На св. Андрея / Д. Лепкий // Зоря. — Львів, 1885. — № 4. — С. 46—47.
42. *Маковій Г.* Затоптаний цвіт. Народознавчі оповідки / Г. Маковій. — Київ : Український письменник, 1993. — 205 с.
43. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина: пер. з рос. / М. Максимович. — Київ : Обереги, 2002. — 189 с.
44. *Милорадович В.* Рождественскія Святки в северной части Лубенскаго уезда / В. Милорадович. — Полтава : Типографія Губернскаго Правленія, 1893.— 24 с.
45. *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон. — Київ : Обереги, 1992. — 424 с.
46. *Мойсей А.* Магія і мантика у народному календарі східнороманського населення Буковини / А. Мойсей. — Чернівці : Друк Арт, 2008. — 320 с. : іл. 16.
47. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / сост. Маркевич Н.А. — Киев : Добровольное общество любителей книги УРСР, 1991. — 174 с. — (Репринтное издание 1860 г.)
48. *Орел Л.* Вечорниці / Л. Орел // Українська родина: Родинний і громадський побут. — Київ : Видавництво ім. О.Теліги, 2000. — С. 150—157.
49. *Петрушевич А.С.* Общерусскій дневнік церковных, народных, семейных праздников и хозяйственных занятій, примет и гаданій / А.С. Петрушевич. — Львов, 1865. — 174 с.
50. *Потапенко О.* Три / О. Потапенко // Словник символів / за заг. ред. О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка та ін. — Київ : Народознавство, 1997. — С. 129.
51. Простонародныя приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарныя сказанія о лицахъ и местахъ / собрал въ Витебской Белоруссии Н.Я. Никифоровский. — Витебск : Губернская Типо-Литографія, 1897. — 337 с.
52. *Самбірський Д.* Дещо про свято-андріївські звичаї й вірування в Самбірщині (с. Городище) / Д. Самбірський // Життя і знання. — Львів, 1938. — Ч. 12. — С. 357.
53. *Сивицький М.* Духова культура / М. Сивицький // Лемківщина: Земля — люди — історія — культура. Т. II: Записки НТШ. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — Т. 206. — С. 102—194.
54. *Скоропад В.* Мої спогади / В. Скоропад // Літопис Борщівщини: Історико-краєзнавчий збірник. — Вип. 3. — Борщів : Чумацький шлях, 1993. — 100 с.
55. *Толстая С.М.* Полесский народный календарь. Материалы к этнодиалектному словарю: К-П / С.М. Толстая // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва : Наука, 1986. — С. 178—243.

56. *Филимонова Т.Д.* Немцы / Т.Д. Филимонова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — нач. XX в.): Зимние праздники. — Москва : Наука, 1973. — С. 139—161.
57. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / І. Франко // Етнографічний збірник. — Т. V. — Львів, 1898. — С. 160—218.
58. *Чубинский П.П.* Труды Этнографическо-Статистической Экспедиции в Западно-Русский край / П.П. Чубинский. — Санкт-Петербург, 1872. — Т. 3. — 488 с.
59. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / М. Шмайда. — Т. 1. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво ; Відділ української літератури, 1992. — 500 с.
60. *Шухевич В.* Гуцульщина. Четверта частина. Друге видання / В. Шухевич. — Верховина : Журнал «Гуцульщина», 1999. — 304 с.
61. *Biegeleisen H.* U kolebki. Przed oltarzem. Nad mogilą / H. Biegeleisen. — Lwów, 1929. — 572 s.
62. *Blin-Olbert D.* Rok obrzędowy u Łemków / D. Blin-Olbert // Łemkowie w historii i kulturze Karpat / pod red. J. Czajkowskiego. — Wyd. II. — Sanok : Museum Budownictwa Ludowego, 1994. — Cz. II. — S. 313—352.
63. *Falkowski J.* Północno-wschodnie pogranicze Huculszczyzny / J. Falkowski. — Lwów, 1938. — 108 s.
64. *Falkowski J.* Zachodne pogranicze Huculszczyzny / J. Falkowski. — Lwów, 1937. — 171 s.
65. *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi Litewskej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877—1891. T. 1 / M. Federowski. — Kraków : Wydawnictwo Komisyi antropologicznej Akademii Umiętności, 1897. — 509 s.
66. *Gołębiowski Ł.* Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony / Ł. Gołębiowski. — Warszawa : W drukarni A. Gałezowskiego i społki, 1830. — 328 s.
67. *Kolberg O.* Chełmskie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1890. — T. 1. — 265 s.
68. *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — Kraków : Z drukarni uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. — T. 1. — 360 s.
69. *Kolberg O.* Dziela wszystkie / Oskar Kolberg. — Wrocław ; Poznań, 1961. — T. 54: Ruś Karpacka: Obraz etnograficzny. Cz. 1. — 340 s.
70. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg. — Wrocław ; Poznań : Polskie towarzystwo ludoznawcze, 1974. — T. 49: Sanockie-Krośnieńskie: Obraz etnograficzny. Cz. I. — 552 s.
71. *Mirosław.* Zabobony istniejący miedzy ludem prostym w Galicji / Mirosław // Rozmaitości. — Lwów, 1836. — № 27. — S. 217—218.
72. *Mroczko K.* Śniatyńszczyzna. (Przyczynek do etnografii krajowej) / K. Mroczko // Przewodnik naukowy i literacki. — R. XXV. — T. XXV. — Zesz. V. — Maj. — Lwów, 1897. — S. 385—402.
73. *Pol W.* Górale Czuchońkowie / Pol W. // Prace z etnografii północnych stoków Karpat. — Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze, 1966. — S. 95—137.
74. *Schnajder J.* Z kraju Huculów (Kalendarz huculski) / J. Schnajder // Lud. — Lwów, 1899. — T. V. — Zesz. 3. — S. 207—220.
75. *Schnajder J.* Z życia górali nadłomnickich / J. Schnajder // Lud. — Lwów, 1912. — T. XVIII. — Zesz. I—IV. — S. 141—217.

Olena Serebryakova

«ANDREW, ANDREW, I'M SOWING THE HEMP: GOD, LET ME KNOW, WITH WHOM IT WILL BE GATHERED» (DIVINATION RITE OF «SOWING HEMP»: SEMANTICS, SYMBOLICS, FUNCTIONS)

Divination rite of «sowing hemp», which existed in the different ethnographic regions of Ukraine, is analyzed. In particular, its semantics, symbolics, functions, archaic elements and local versions are examined.

Keywords: divination, corn, sowing, oracular dream, counting.

Олена Серебрякова

«АНДРЕЙ, АНДРЕЙ, Я КОНОПЛИ СЕЮ: ДАЙ МНЕ, БОЖЕ, ЗНАТЬ, С КЕМ ИХ БУДУ БРАТЬ» (МАНТИЧЕСКИЙ ОБЫЧАЙ «ЗАСЕВ КОНОПЛИ»: СЕМАНТИКА, СИМВОЛИКА, ФУНКЦИИ)

Проанализирован мантический обычай «засев конопли», который бытовал в разных историко-этнографических районах Украины. В частности, рассмотрены его семантика, символика, функции, архаические элементы, локальные варианты.

Ключевые слова: гадания (мантические действия, дивинации), зерно, засев, «вещий» сон, подсчет.



Роман РАДОВИЧ

ХЛІБНА ДІЖА В ІНТЕР'ЄРІ ПОЛІСЬКОГО ЖИТЛА

У роботі розглянуто особливості облаштування покуті — південно-східного кута поліської хати, який у сакрально-символічному значенні займав у ній особливе місце. Увага приділена окремим предметам, які розташовувались у цьому місці житлової камери (столу, іконам, рушникам тощо). Окремо розглянуто хлібну діжу як елемент інтер'єру: її місцезнаходження у хаті, способи виготовлення, функціонування у календарній та сімейній обрядовості, ворожіннях, ритуалах тощо.

Ключові слова: Полісся, хата, інтер'єр, стіл, ікони, діжа.

Інтер'єр поліського, як і загалом українського житла відзначався утилітарністю, практичністю та оптимальним використанням житлової площі. Кожен кут хати мав своє конкретне призначення, а кожна річ — своє чітко визначене місце. Незначна площа житлової камери, у якій відбувалися основні виробничі процеси, вимагала раціонального використання простору. Тут працювали, пряли, готували їжу, відпочивали, спали тощо. Житлове приміщення, в якому жила сім'я, умовно розподілялося на такі частини: кухонна — піч, мисник (полиці) та простір біля них; спальна — піч, ліжко (піл), лави та парадна (місце, де приймали гостей, де збиралася сім'я в свята, за обідом) — покуть, стіл.

Водночас організація внутрішнього простору житлового приміщення підпорядковувалась сакрально-символічній функції окремих його частин. Як зазначають дослідники, «визначальними основами формування інтер'єру є символічно-ролеве значення кожної з його складових частин у обрядово-календарному циклі сільської родини, що надає їм семантичного значення як у повсякденному, так і обрядово-святковому їх вжитку та зумовлює відповідні художньо-естетичні якості цих складових» [19, с. 42]. У сакрально-символічному значенні в українському житлі XIX — поч. XX ст. особливе місце займав південно-східний кут — «пóкуть» (поліське: «пóкуть», «покýтя», «покýтній кут», «покýтній вугóл», «вугóл покýтній», «перший вугóл», «застóльний угóл», «покуць», «кут»[1]), який ототожнювався із «сакральним, почесним, щасливим, захищеним, святим місцем» [19, с. 42]. Стосовно нього поліщуки відзначають: «*Покуть — це гонор людський; все починають з покуті: весілля (саджають молодих, щоб були щасливі), покойника від напольної стени до покуті кладуть головою*» (с. Норинськ вр. Жит.[2]). На важливе ритуально-символічне значення вказують й інші поліські означення цього кута:

[1] У Білорусії лексема «покуць» здебільшого характерна для Брестської і Гродненської обл., натомість «кут» — для більш східних територій [25, с. 147; 33, с. 13].

[2] У роботі для позначення адміністративних одиниць будемо використовувати наступні скорочення: Українське Полісся — Укр. П.; Білоруське Полісся — Біл. П.; Чернігівська обл. — Чер., Борознянський р-н — Бор.; Рівненська обл. — Рів., Володимирецький р-н — Волод., Дубровицький р-н — Дуб., Зарічненський р-н — Зар., Костопільський — Кост.; Волинська обл. — Вол., Камінь-Каширський р-н — К.-Каш., Ратнівський — Рат; Житомирська обл. — Жит., Овруцький р-н — Овр., Олевський р-н — Ол., Коростенський р-н — Кор., Народицький р-н — Нар.; Київська обл. — Київ.,

«Бóжий пóкуть», «угóл, де Бог стоїть», «угóл, де мáє бýти Бог», «там, де Бог», «там, де Бог стоїть», «угóл до сóнечка», «угóл від сóнця», «той вугóл, де сóнце схóдить», «угóл до сход сóнця», «ýгол от сóнця», «угóл на сход сóнця», «угóл до сход сóнця», «кут под сóнцем». Покуть була найбільш поважаним, святим місцем житлового приміщення. Тут містились стіл, ікони, хлібна діжа, а також й інші священні (освячені) предмети (вода, верба, свічка-громниця тощо).

Як і скрізь в Україні [26, с. 164], «стіл» («стол», «стул», «стóлік») у поліському житлі займав особливе, почесне місце — у покуті, під образами. В інтер'єрі сільського житла він був найбільш шанованим предметом, місцем здійснення основних домашніх обрядів. В українців та білорусів стіл виконував функцію своєрідного хатнього престолу (вівтаря): «Стіл — святе місце: це той же престол Бога» [44, с. 112], «У білорусів його [стіл] називають троном чи престолом Божим» [50, s. 584]. Як і взагалі в Україні, на Поліссі стіл завжди був накритий скатертиною, на ньому лежав хліб та сіль у сільничці: «...Стіл, звичайно накритий скатертиною, на якому завжди лежить початий каравай хліба» [37, с. 240], «стіл постійно накритий скатертю і на ньому завжди лежить хліб» (с. Яполоть Кост. Рів.; 1854 р.) [16, с. 308]. Поведінка за столом строго регламентувалась: по ньому не можна було стукати, на нього не можна було сідати, класти шапки тощо [12, с. 47—51]. Особливу функцію він виконував у календарній, весільній, родильній, поховальній обрядовості [3, с. 137—282; 28, с. 108—123; 40, с. 165—170].

Ікони («образи»[3], «боги», «окони», «єкони»: Укр. П.; «багі», «абрази»: Біл. П.) зазвичай розташовували у куті («покуті») чи над столом на причілковій стіні (ближче до лицевої): «*Образи були у покуті і на причілковій стіні... образи що у покуті називали покутники*» (с. Великий Обзір К.-Каш. Вол.), «У [...] куті, який називають покутом чи кутом — образи і стіл» (Суражський повіт; 1845 р.) [31, с. 148], «У покуті стіл, там образи (багі, абрази) накриті рушником, на весні їх прикрашають квітом черемхи або калини» (Річицьке Полісся) [49, s. 121], «На стінах в цьому куті висять образи, прикрашені рушниками, картини із Святого Писанія, деколи портрети Царської Родини і нікому невідомих осіб» (Середнє Полісся) [37, с. 240]. Описуючи у сер. XIX ст. (1864 р.) житло Полісся у колишній Волинській губернії Т. Стецький відзначав: «В одному куті знаходиться велика діжа для печення хліба, а в другому на стіні розвішані яскраві образи святих. Цю частину хати мешканці найбільше шанують, тут часто горить лампа перед образом улюбленого родиною святого чи святої, місце це називають кут» [52, s. 259]. Ікони звичайно поміщали на спеціальній поличці — «божниці». Їх кількість могла бути різною. Наприклад І. Сербов, описуючи житло поліщуків Білорусії, в одному випадку згадує лише одну ікону, розташовану в «красном углу» [33, с. 17], в іншому відзначає, що «почесний кут» хати «увесь вставлений образами, які зверху накриті тканим чи вишитим полотенцем-набожником» [33, с. 12]. На Середньому Поліссі України ікони часто займали усю частину причілкової стіни від покуті до поздовжнього сволока [35, с. 123]. Скажімо, у межиріччі Ужа і Тетерева В. Сивак зауважує, що «усі респонденти старшого віку стверджували, що до 1917 р. ікони знаходилися на причілковій стіні хати підряд...» [34, с. 148]. Наприклад, у хаті кін. XIX ст. заможного селянина зі с. Корогод (Чор. Київ.) на «божничці» стояло 10 «окон», прикрашених тканими рушниками» [10, с. 300], «... багато ікон на покуті, аж до полиці» дослідники відзначали й у с. Лелів (Чор. Київ.) [10, с. 302]. Частина стіни, завдовжки 3 м, була зайнята іконами й у старій хаті зі с. Злобичі (Кор. Жит.) [34, с. 148]. Слід наголосити, що ікони займали лише частину причілкової стіни, наближену до лицевої: «Образи в лівому куті хати чи над столом на першій стіні, але ніколи не поблизу полу; картин ніколи не буває» (Овруцький повіт; 1854 р.) [16, с. 318]. На Середньому Поліссі у житлах із поздовжнім сволоком — останній вважався своєрідним сакральним маркером, за яким ікон вже не розташовували: «*Образи вішали на причілковій стіні від покуті до поздовжнього трама... так положено*» (с. Болотниця Нар. Жит.). Щодо традиції кутових ікон («покутників»), то їх (розташованих на спеціальній поличці-божничці) вже бачимо в інтер'єрі хат сер. XIX ст. з Полісся та Середньої Наддніпрянщини [1, арк. 10]. Однак у деякі райони Середнього Полісся (Жит. [34, с. 149]) вони проникають пізніше. Скажімо, описуючи (1934 р.) с. Новошепеличі (Чор. Київ.), Н. Заглада зазначає: «На причілочній стіні стояло 5—10 «богів» — один по одним у ряд. Зверху рушника вішали.

колишній Чорнобильський р-н — Чор.; Гомельська обл. (Білорусія) — Гом., Норовлянський р-н — Норов.

[3] Як зазначають у с. Військове (Пол. Київ.): «...називають образ — бо кажуть що образ Бога».

Потім пішла мода ставити бога в кутку: одного зверху, і другого зісподу, чи [лише] одного. Ця мода пішла з Чорнобиля» [15, с. 472].

Полицю, на якій стояли ікони («бóжниця», «божнúчка», «побóжниця», «подбóжниця», «лéска», «плáнка», «подікóнник») складали дві соснові дошки завширшки 6—8 см («широкі, як долоня»: с. Болотниця Нар. Жит.), з'єднані між собою під прямим кутом. Передню частину полички зазвичай орнаментували профільним чи контурним (у формі зубчиків) вирізом [34, с. 148]. Місцями (Овр., Кор. Жит.) її інкрустували соломою та розмальовували олійними фарбами (квітковим чи геометричним орнаментом) [32, с. 62]. Проте траплялось й складніше малювання: у с. Болотниця (Нар. Жит.) «на божниці малювали Спасителя, Ангелов». Довжина такої полички здебільшого коливалась у межах: 1—2,5 м (залежно від розмірів хати) [32, с. 62], інколи вона могла сягати й трьох метрів [34, с. 148]. Покутні ікони («покутники») теж опирались на невеличку поличку («божнúчка», «косячóк», «косúнчик», «кутовúк») [34, с. 149].

Спеціальні кутові (сс. Млинівка, Будо-Вороб'ї, Рубежівка) [34, с. 149] полички-підставки використовували як підсвічники. Проте частіше дерев'яний (лопаткоподібний) свічник («свічарник»») закріплювали на чільній стіні (ближче до покуті): с. Собачин (Ол. Жит.). У деяких поліських селах (сс. Копище, Хочине Ол. Жит.) таку поличку для свічки (дерев'яну «лопатку», стаціонарно закріплену в стіні біля покуті під образами) називали «горбатий дід» [28, с. 112]. Часом на держак «свічарника» навішували спеціальний декоративний рушник [32, с. 62].

«Головною» вважали ікону, яку вносили у хату на «входчину». Це зазвичай був образ Спасителя, Богородиці чи св. Миколая [35, с. 123; 36, с. 363—364]. Цю ікону вішали у куті («покутник») чи першою від покуті у ряду на причілковій стіні. Наприклад у с. Болотниця (Нар. Жит.) «*на вугол завжди вішали Спасителя, а рядом була Божа Мати*». Цією іконою благословляли молодих на шлюб. У разі, коли з якихось причин покидали хату (продавали чи переходили в новобудову), цю ікону (як і стіл) ніколи не забирали: «*Як виносяться з хати, то одної ікони не забирають, щоб не обідіть хати... покидають хату, обов'язково залишають стіл і на стіні ікону... стіл обов'язково накритий, бо на ньому хліб кладуть*» (с. Ілінці Чор. Київ.). Серед інших



Інтер'єр поліської хати; фото С. Таранушенка, 1931 р.

ікон, які використовувались у інтер'єрі поліського житла, часто траплялись св. Варвара, св. П'ятниця (с. Гошів Овр. Жит.). На Київщині (Ів., Виш.) доволі часто можна зустріти давній образ «Матері Божої Троєручиці», «Оранту» тощо. Як «божницю», так і старі образи викидати заборонялось, «*бо воно освячується в храмі*» (с. Болотниця Нар. Жит.) — їх можна було лише спалити [35, с. 123]. Здебільшого у поліському житлі ще на поч. XX ст. використовували ікони, мальовані на дереві місцевими майстрами (чи такі ж куповані на базарі у містечках). Проте у західних районах (наприклад на Підляшші) дослідники вже у 70-х рр. XX ст. відзначали «...образи... з паперу... польського малювання» [29, с. 62—74]. Як повсюдно наголошують респонденти, ікони завжди покривали рушниками. На Поліссі Київщини, Житомирщини для цього використовували довгі (до 8 м) рушники, звані «завєсками». «Головні» образи, як звичайно, вкривали тим рушником, у який їх «вмотували» при внесенні у хату на «вхощину»[4]. Заслуговує на увагу інформація, записана у с. Озеряни (Ол. Жит.). Тут при спорудженні хати, коли встановлювали на місце «перший поперечний сволок» (від причілкової стіни), перед тим, як підіймати на верх, його перев'язували рушником («біля покуті рушника вязали»). А коли закінчили будівництво (при «вхощині») — «цей рушник вішали до образов».

Щодо курної хати, то при наявності у ній ікон останні розташовували дуже низько: «Образи висять у куті, нижче закопченої димом смуги, під образами стіл...» (с. Самари Рат. Вол.; 1895—1886 рр.) [16, с. 323]. Проте тут ікон зчаста взагалі не було. П. Чу-

[4] «Голу» (без рушника) ікону в хату ніколи не вносили, бо «...ненакрита ікона — гріх єсть» [35, с. 123].

бинський зазначає: «Ікон в хаті або зовсім нема, або коли є, то дві-три, не більше; на зиму їх звичайно виносять в кладовку, а на літо знову привішують в хаті» [43, с. 390]. Це ж підтверджують й матеріали інших дослідників: «...Внаслідок диму і великій кількості тараканів рідко в хатах бувають ікони» (с. Яполоть Кост. Рів.; 1854 р.) [16, с. 312]; «Стіни голі: ні образів, ні картин нема, тільки місцями видно дерев'яні крючки... Прикрас в домах нема. Навіть в багатьох домах нема ікон» (Слонімське Полісся; 1903 р.) [47, с. 361—362]. Посилаючись на джерела, К. Мошинський відзначав, що у деяких місцевостях (околиці с. Порічя) Слонімського повіту «...у курних хатах ікон не буває, висять вони в сінях, наліво від входу, або в шпихлірі, або в гумні на слупі» [49, s. 121].

Розглядаючи інтер'єр поліської хати, а особливо південно-східний кут (покуть), який в сакрально-символічному значенні займав у ній особливе місце, не можна залишити поза увагою хлібну діжу — дерев'яну посудину бондарської роботи, у якій розчиняли тісто на кислий хліб. Хоча питань, пов'язаних із цим ужитковим предметом (який у світоглядних переконаннях українців був символом достатку, благополуччя, родючості, джерелом життя тощо, оскільки він «дає хліб» [6, с. 161]), неодноразово торкались народознавці. Діжу ніколи не розглядали як елемент внутрішнього облаштування житла. Власне на цьому ми хочемо й закцентувати увагу у нашій розвідці.

Передовсім зауважимо, що хлібній діжі («пікална діжа») у поліському (як і взагалі українському) житлі відводилось особливе місце. У багатьох селах був звичай постійного перебування її на покуті, на лаві [2, с. 35; 13, с. 66][5]. «...В глибині, в кутку під образом хлібна діжа, шановна, поважно займає місце під опікою блискучої Н[айсвятішої] Панни, що розпростерла над нею свій зорянистий плащ», — так у 1840-му р. згадує її у хаті 1790 р. зі с. Янівка на Волинському Поліссі Ю. Крашевський [48, s. 10]. А ось опис (1854 р.) зі с. Яполоть (Кост. Рів.): «За столом в куті на покуті стоїть діжа з хлібним квасом, стіл постійно накритий скатертю і на ньому завжди лежить хліб» [16, с. 308]. На Волинському Поліссі діжа, що стояла на покуті, постійно була накрита рушником (с. Заозер'я Зар. Рів.) [36, с. 353] чи скатертиною з покладеним на неї хлібом [39, с. 46]. Накриту рушником діжу (з учиненим тістом) завжди ставили на столі чи на покуті (на лаві — *Р. Р.*) поліщуки Білорусії [18, с. 201]. Діжу не можна було ставити на долівку [2, с. 35]. На Рівненщині (с. Великі Цепцевичі Волод Рів.) та Поліссі Білорусії (околиці м. Лунинець) відомі спеціальні ослони («слин»), на які ставили діжу — хрестоподібні підставки на чотирьох ніжках [27, с. 184; 50, s. 584]. Подібний хрестоподібний ослін («хрестъ») згадує також О. Шарко. Автор зазначає: «Хрест — це стілець, виготовлений на зразок хреста з тонких дощок шириною 2 вершки; довжина кожного перехрестя сягає до ¾ аршина» [45, с. 129]. Сідати на «хрест» вважалось гріхом — він був призначений лише для діжі [45, с. 129]. На Овруччині на Першу, Багату та Голодну кутю глечик з кутею ставили не на столі, а на покуті [на лаві (яку, як і стіл, застеляли скатертиною)], поруч із діжею. Тут (побіч горшка) ставили й сніпок збіжжя, булку хліба й сіль [4, с. 294] (місцями на «Коляду» сніп ставили на діжку: Вол.) [14, с. 135]. У с. Бехи (Кор. Жит.), господар, що на Голодну кутю обходить з кропилом й хлібом своє господарство, «першого хреста крейдою пише на діжі, а звідти переходить до горщика, що в ньому варилася кутя...» [20, с. 73].

Особливе відношення до діжі як сакралізованого предмета спостерігається вже у процесі її виготовлення. При цьому поліщуки враховували низку повір'їв, які регламентували породу деревини, кількість клепок тощо. Скажімо, у деяких селах Коростенщини (Жит.) вважали, що клепок в діжі має бути 9 пар. В інших населених пунктах твердили: якщо клепок в діжі парне число, то це «діжа», «діжка» (вона), непарне — «діж», «діжун» (він). Вірили що останньому випадку (коли «діж») — то хліб не буде вдаватися. Тому як купували, вибирали діжу з парною кількістю клепок [20, с. 70—71]. На цій же Коростенщині клепки для діжі робили з дубових або «жовто-смілних» соснових дощок. Дно завжди було дубовим, а обручі з ясеня [20, с. 70]. Це ж стосується й Овруччини (Жит.), де діжу виготовляли із соснових та дубових клепок [7,

[5] Правда, інколи їй відводили інше місце. Скажімо, Т. Стецький (1864 р.) зазначає: «...В одному куті знаходиться велика діжа для печення хліба, а в другому на стіні розвішані яскраві образи святих...» [52, s. 260]. Діжу також могли зберігати в коморі [8, с. 150]. В. Кравченко теж відзначає, що в одних селах діжу повсякдень зберігають під столом чи у покуті, в інших — в холодному місці («щоб [діжа] не запарилась»). Натомість у с. Бехи (Кор. Жит.) «...для неї [відводять] спеціальне місце на лаві — біля ліжка, а часом, то ще й в подушках [20, с. 73].

с. 56]. Лише з дубових клепок (з ясеновими обручами) діжу виготовляли на Річицькому Поліссі [51, s. 182]. Переважно листяні породи (дуб, липа, рідше — береза, ясен) вживали для виготовлення діжі у деяких районах Рівненського Полісся [42, с. 112]. Хоча тут могли брати й соснове дерево, але так робили доволі рідко: «Із хвоїни не робилі, бо смердить» [42, с. 112]. На Овруччині у діжі, виготовленій із соснового дерева, одна або три клепки обов'язково мали бути дубовими [7, с. 56]. На Поліссі Білорусії для діжі часом використовували дерево, бите громом [18, с. 201; 39, с. 45]. Подібне повір'я побутувало і в колишній Сідлецькій губернії: тут вірили, що тісто буде швидко рости, коли діжу виготовити в один день із сосни, битої блискавкою. У цій же місцевості вважали, що клепки для виготовлення діжі необхідно брати з одного стовбура, і встановлювати їх по росту дерева, в іншому разі не буде вдаватися хліб [39, с. 45].

Діжу наділяли сакральними властивостями: «Діжка — боже тіло» (с. Ворокомле К.-Каш. Вол.), «[Діжка] має священну силу — в ній хліб печеться» (Самари Рат. Вол.) [36, с. 353]. Над діжкою заборонялось сіяти муку: «Муку над діжкою не можна сіяти. Колись русалки ходили по межах — дівчата в віночках. Вони так співали: «Не мий ніжка ніжку / Не сій муки на діжку / Бо буде грішка» (с. Ворокомле К.-Каш. Вол.) [36, с. 353], її намагалися нікому не позичати — «щоб з хати не забрали «спору»») [8, с. 150; 20, с. 74—75]. На Житомирщині, коли завдавали тісто, то промовляли: «Боже, поможи / Іспір покажи / Хто перш почав / Щоб у мене позичав» [21, с. 265]. У поліщуків, як і загалом українців, а також в інших східних та західних слов'ян, вона активно функціонувала у весільній, новосільній (рідше родильній, поховальній) обрядовості, у ворожіннях, дійствах, спрямованих проти граду, пожежі, у народній медицині тощо [3, с. 137—138; 6, с. 160—161; 7, с. 56; 8, с. 150—151; 11, с. 42; 14, с. 135; 18, с. 201; 20, с. 70—77; 39, с. 45—49]. У багатьох місцевостях Полісся (України та Білорусії) діжа була обов'язковим атрибутом при вселенні у новобудову. Хазяїн вносив її у хату при «вхощині» (інколи з розчиненим тістом [15, с. 481; 18, с. 201]) і ставив у звичному місці — на лаві на покуті, «шоб був хліб при столові» [36, с. 353]: «Коли переходили в нову хату, то обов'язково з повною діжою. Хазяйка учинить звечора тісто; рано, як уже повна діжа, брала її та сіль і йшла в нову хату. Це щоб в до-



Інтер'єр поліської хати (с. Собачин Олевського р-ну Житомирської обл.); фото С. Таранушенка, 1931 р.

статку жити. Затоплювала піч, пекла млинці і кликала на входини до нової хати» (с. Новошепеличі Чор. Київ.) [15, с. 481]; «Дід казав [дітям] (йому 93 роки): «Як будете в хату входити, то вперед занесіть діжку — ту, шо хліб печи, шоби вона не виходила з тієї хати, шоб було завжди достаточно». Її ставили на покуть на лаві, шоб був хліб при столові. Діжку вносив чоловік і він перший входив» (с. Освіці К.-Каш Вол.) [36, с. 353]; «Впускали кота [в нову хату] і вносили діжечку — ту, шо хліб пекти. Діжечка стояла в кутку, де образи, накрита рушником (с. Заозер'я Зар. Рів.) [36, с. 353]. Діжа доволі часто фігурує у новосільній обрядовості інших регіонів України. Як зазначав В. Кравченко стосовно Волині, волиняни у нову хату «вперед занесе образа, пікну діжу і буханець хліба, і солі зверху дрібок» (с. Забріддя Черняхівського р-ну Житомирської обл.) [22, с. 109]. Це ж стосується й регіону Карпат (Богородчанський р-н Івано-Франківської обл.) [36, с. 353]. Проте найчастіше діжу використовують при переселенні у новобудову на Середньому Подніпров'ї. Скажімо, у Золотоніському р-ні на Черкащині практично в усіх (з близько 20-ти) обстежених нами населених пунктах при «вхочині» у нову оселю у тій чи іншій мірі використовували хлібну діжу. Причому, в одних випадках діжу вносили з вчиненим у ній напередодні в старому житлі тістом, а хліб випікали у печі нової хати (с. Хвильво-Сорочин Золотоніського р-ну), в інших — хліб пекли у старому житлі, а при «входинах» його вносили, поклавши на накриту скатертиною діжу (с. Шабелівка Золотоніського р-ну Черкаської обл.). Діжу ставили на покуті на стіл, на неї хлібину та ікону (с. Домантове Золотоніського р-ну Черкаської обл.). В. Милора-

дович відзначав, що на Лубенщині принесену в нову хату учинену діжу накривали хлібом-сіллю і спостерігали: якщо тісто добре підростає, то це віщувало хороше життя [36, с. 353]. Цікаво, що місцями на Заході України діжу в оселі могли використовувати замість столу. Скажімо, з теренів Покуття (сс. Сокирчин, Нижнів, Олеша Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) маємо відомості про використання хлібної діжі (яку тут робили піднятою на трьох ніжках) для повсякденного споживання страви (за столом трапеза відбувалася лише у великі свята: Різдво, Великдень, св. Трійці): «Як прийшли з поля — їли коло діжи: діжу накривали скатертю, клали миску… навкола сідали на ослончиках і їли з одної миски… Хіба по великих празниках… Різдво, Великдень — сідали за стіл» (с. Олеша Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.).

На Поліссі (Рів., Київ., Жит., Чер., Гом.) відомий ритуал очищення діжі («водили діжу до сповіді»: с. Новошепеличі Чор. Київ.; «сповідь діжі»: с. Залуччя Дуб. Рів.; «дєжа говєть ідєть»: с. Копачі Чор. Київ.; «надо дзету посповєдаць»: с. Кіров Наров. Гом.; «діжка торгує»: с. Мала Загорівка Бор. Чер. [15, с. 482; 30, с. 148; 38, с. 261]), який зазвичай відбувався у Чистий четвер[6]: діжу «вишкрібали, випарювали» і виносили на подвір'я, щоб сонце «поблагословило діжу» (сс. Гладковичі, Велика Фосня Овр. Жит.) [4, с. 303; 15, с. 482; 20, с. 73—74; 21, с. 265; 30, с. 148; 38, с. 261]. Ось як у 50-х рр. XIX ст. описує це дійство М. Пйотровський на Овруччині (Жит.): «Зранку виставляли господині до сходу сонця хлібну діжу на подвір'я, а навіть на дах дому, де живуть, накривають її білим обрусом і кладуть на ньому булку хліба та відламок, грудку солі, а по заході сонця вносять її до хати; якщо цього дня йде дощ, діжа повинна бути відкрита так, щоб дощовою водою можна було вимити її» [4, с. 303]. Водночас, як зазначає В. Кравченко, на Коростенщині (Жит.) у Страстний Четвер справляли «Тайну Вечерю»: «В Страсний Четвер господиня до схід сонця в сінях теплою водою миє пікну діжку, витирає її насухо, накладає віко, накриває її чистим настільником і оперізує червоною крайкою. На віко кладе паляницю й дрібку соли. Тоді діжку виносить надвір і проти сходу ставить її на високе місце. Як тільки сонце першими своїми променями поблагословило діжку, господиня мерщій забирає її до хати, вчиняє у ній тісто з білої муки і пече невеликі палянички. Увечері, коли повернулися з «страстя», тими паляничками вечеряють» [21, с. 275—276]. Місцями у поліщуків Білорусії «споведзьдзежкі» могла відбуватись у першу (на Пінщині — у п'яту) суботу великодного посту [18, с. 200]. Деінде на Чернігівщині дійство, відоме під назвою «діжа іде на базар», відбувалось перед Новим роком. Господиня ставила на покуті діжу, клала на неї хліб і сіль, обв'язувала червоним поясом і промовляла: «Іди, діжка, на базар, торгуй на хліб, урожай і на все добре» [39, с. 46—47]. Варто зауважити, що у регіоні Карпат (Гуцульщина, Покуття, Східна Бойківщина) у цей день (рідше — на Пущення перед Великоднім постом: с. Клубівці Тисменецького р-ну Івано-Франківської обл.) відбувались подібні урочистості, пов'язані з піччю («піч їде на базар», «[піч] їде до міста на ґерць», «піч гуляє (танцює. — *Р. Р.*), «[піч] йде в танець — вона ся віддає» [5, с. 147—148][7].

Водночас на Житомирському Поліссі (сс. Ласки Нар., Збраньки Овр. Жит.) на початку («засівки») чи при завершенні («досівки») посівів озимих культур етнологи фіксують урочистості «женити комина з діжею» [23, с. 202]. Подібні дійства фіксували також М. Пйотровський та В. Кравченко. Відповідно до матеріалів В. Кравченка, що походять із Полісся Житомирщини, коли восени вперше запалювали «лучника» (а це здійснювали, власне, тоді, коли виїжджали в поле «робити першу сівбу»), відбувалось цікаве дійство. Господар «з кресала здобував вогонь і передавав жінці [тліючу губку, якою ця запалювала лучину]». Господиня сипала зверху на «лучника» зерно, таким чином, «щоб воно пролітало через огонь» та обсипала ним діжку, що стояла на покуті. Потім це зерно, «що очистилось через лучник і яким була обсипана діжа», змішували з іншим збіжжям для посіву [21, с. 268]. Відповідно до матеріалів овруцького дідича М. Пйотровського (1850-ті рр.),

[6] В. Кравченко відзначає, що хоч «…саме слово «сповідать» не скрізь чуємо, але звичай заховався майже в більшості селищ» колишньої Волинської губернії і в Радомишльському повіті Київської. Б.Д. Грінченко прослідковує його також на півночі колишньої Чернігівської Губернії [20, с. 73].

[7] Подібні інформації записали сучасні українські дослідники В. Галайчук (Богородчанський р-н Івано-Франківської обл.) та В. Конопка (Путильський р-н Чернівецької обл.).

подібні обрядодії зі «світильним комином» і діжею здійснювали тут по завершенні жнив: «По скінченню жнив обв'язують світильний комин галузкою хмелю, а потому тією ж галузкою обв'язують пікну діжку, коли вперше місять тісто на зимовий хліб» [4, с. 321]. Ці звичаї, безперечно, слід розглядати як редуковану форму обряду «женитьби лучника» («женитьба посвета»), який здійснювали подекуди на Поліссі Білорусії (колишні Мозирський, Пінський повіти) у празник Семена Стовпника (1 (14). IX.), коли перший раз запалювали «посвітній комин» [24, с. 193—194; 46, с. 152—160; 47, с. 185—187].

На сьогодні достовірно не відомо, відколи діжа увійшла у побут поліщуків і українців загалом. З певністю можна говорити лише про те, що ця посудина виникла внаслідок винаходу кислого хліба, оскільки для приготування прісних хлібних виробів необхідності у ній не було. Скажімо, на Бойківщині, де ще у другій половині XIX — в першій половині XX ст. прісний хліб («оціпок») був звичним явищем [9, с. 5; 41, с. 84], для його приготування використовували довбані дерев'яні ночви. Знаково, що подібний посуд зазвичай використовували для заквашування тіста й південні слов'яни [39, с. 45]. Звідси з великою вірогідністю можна стверджувати, що діжа не була відома слов'янам до V—VII ст., тобто до їх розселення на Дунай, Балкани та Захід — у межиріччя Одри та Ельби. На думку М. Глушка в Україні вчинений хліб почали готувати і споживати щонайшвидше в XI—XIII ст. [9, с. 14], отже, власне приблизно у цей час і створюються передумови для впровадження діжі у побут українців. Водночас слід зауважити, що в інтер'єрі житла почесне місце на покуті діжа, швидше за все, унаслідувала від своїх попередників, зокрема довбаних дерев'яних ночв (чи іншого приладдя), у яких готували прісне тісто. Опосередковано на користь цього промовляють матеріали М. Зубрицького із бойківського с. Кіндватів (Турківський р-н Львівської обл.). Зокрема, описуючи внутрішнє облаштування курної хати, автор, як звичне явище, відзначає: «На одним кінци стола (розташованого на покуті. — *Р. Р.*) від постелі стоїть одно або два корита, деколи порожні, а часом з мукою, решето і гусяче крило» [17, с. 104].

Таким чином, як показує викладений матеріал, діжа в інтер'єрі поліського житла тісно пов'язана із покуттю (південно-східним кутом), який в сакральносимволічному значенні займав у ній особливе місце. Стіл, ікони, хліб (на рушнику) та діжа були тими священними предметами, які першими заносили у хату при вселенні новобудови і встановлювали на визначеному традицією місці. Водночас у календарній та сімейній обрядовості чітко проглядається зв'язок діжі з піччю чи іншими опалювальними (освітлювальними) пристроями (скажімо, звичай «женити комина з діжею», чи тотожність передноворічних дійств «діжа іде на базар» (Чернігівщина) / «піч їде на базар» (Карпати) тощо). Властиво, ці елементи внутрішнього устрою житла (діжа, стіл та піч) були тісно пов'язані з приготуванням хліба, який поліщуки (як і українці загалом) вважали найбільш сакральним різновидом їжі, власне в цьому, очевидно, й приховані корені сакралізації цих предметів та відведення їм почесного місця у хаті.

1. Відділ рукописів ЦНБ АН України. — Ш. ДА/п. 206.
2. *Боренько Н.* Різновиди обрядового хліба та печива на Центральному Поліссі / Надія Боренько // Збірник наукових праць Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. — Київ : ДНЦЗКСТК, 2012. — Вип. 1. — С. 19—41.
3. *Боряк О.* Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним / Олена Боряк. — Київ : Б. в., 2009. — 398 с.
4. *Возняк М. Н*ародний календар із Овруччини 50 рр. XIX ст. в записі Михайла Пйотровського / Михайло Возняк // Древляни: Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — Вип. 1. — С. 291—335.
5. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис : у 2 т. / Олекса Воропай. — Мюнхен : Українське видавництва, 1958. — Т. 1. — 449 с.
6. *Гвоздевич С.* Діжа / С. Гвоздевич // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — С. 160—161.
7. *Гвоздевич С.* Бондарство на Овруччині у першій половині XX ст. / Стефанія Гвоздевич // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 51—58.
8. *Гвоздевич С.* Бондарство поліщуків Київщини першої половини XX ст. / Стефанія Гвоздевич // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — С. 148—151.
9. *Глушко М.* Походження та джерела вчиненного хліба в українців (культурно-генетичний аспект) / Михайло

Глушко // Народознавчі зошити. — 2012. — № 1. — С. 3—18.
10. *Гудченко З.* Забудова сіл Чорнобильщини (за спогадами місцевого населення) / Зоя Гудченко // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — С. 299—307.
11. *Давидюк М.* Традиційне харчування волинян / М. Давидюк // Народна творчість та етнографія (далі — НТЕ). — 2006. — № 1. — С. 38—50.
12. *Данилюк А.Г.* Українська хата / А.Г. Данилюк. — Київ : Наукова думка, 1991. — 110 с.
13. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А.Г. Данилюк. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2001. — 147 с. : іл.
14. *Дмитренко А.* Хліб у повсякденному житті мешканців Волині і Західного Полісся / Алла Дмитренко, Юлія Крайнік // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї: Науковий збірник. — Луцьк : Волинські старожитності, 2013. — С. 135—138.
15. *Заглада Н.* Із звіту етнографічної експедиції 1934 р. / Ніна Заглада // Записки Наукового товариства імені Шевченка / упоряд., прим., «Остання експедиція Ніни Заглади. Замість післямови» М. Глушка — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 443—505.
16. *Зеленинъ Д.К.* Описаніе рукописей ученаго архива Иператорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. — Петроградъ : Типографія: А.В. Орлова, 1914. — Вып. І. — 484 с. + III—X (предисловие).
17. *Зубрицький М.* Зібрані твори і матеріали у трьох томах / Михайло Зубрицький. — Львів : Літопис, 2013. — Т. 1: Наукові праці. — 610 с.
18. *Катовіч А.* Веснавыя святы : у 2 кн. / Аксана Катовыч, Янка Крук ; маст. У.У. Васюк, А.Л. Баранаў. — Мінск : Мастацкая літаратура, 2005. — Кн. 1. — 359 с. — [16] л. : іл. — (Беларускі народны каляндар).
19. *Космина Т.* Поселення, садиба, житло / Тамара Космина // Українці: історико-етнографічна монографія : у двох книгах. — Опішне : Українське Народознавство, 1999. — Кн. 2. — С. 13—57.
20. *Кравченко В.* З побуту й обрядів з північно-західної України / Василь Кравченко // Збірник «Волинський науково-дослідчий музей». — Житомир, 1928. — Т. 1. — С. 67—114.
21. *Кравченко В.* Етнографічний нарис (про Волинь) / Василь Кравченко // Древляни: збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — Вип. 1. — С. 257—278.
22. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших недалеких від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині. Етнографічні матеріали / В. Кравченко. — Житомір, 1920. — С. 109.
23. *Кутельмах К.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / Корнелій Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 191—210.
24. *Лозка А.Ю.* Жаніцьба ко́міна / А.Ю. Лозка // Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. — Мінск : Беларуская Савецкая Энцыклапедыя ім. Петруся Броўкі, 1989. — С. 193—194.
25. *Локотко А.И.* Белорусское народное зодчество (средина XIX—XX в.) / А.И. Локотко. — Минск : Навука і тэхніка, 1991. — 285 с.
26. *Моздир М.* Народні меблі в Україні. Генезис. Еволюція форм / Микола Моздир // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 160—183.
27. *Мошков В.А.* Село Большие Цэпцэвичи / упоряд. «Материалы этнографические, собраные В.А. Мошковым и Л.М. Фельдманом во вторую экскурсию» А. Українець // Західне Полісся: історія та культура. — Рівне : Видавець О. Зень, 2012. — Вип. IV: Володимирецький район Рівненської області. — С. 182—188.
28. *Несен І.І.* Весільний ритуал центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX — XX ст.) / І.І. Несен. — Київ : Центр захисту культурної спадщини від надзвичайних ситуацій, 2005. — 276 с.
29. *Нечуй-Левицький І.* Мандрівка на українську Підляссся / Іван Нечуй-Левицький // Пам'ятки України. — 1995. — № 3. — С. 73.
30. *Пархоменко Т.* Календарні звичаї та обряди / Тетяна Пархоменко // Етнокультура Рівненського Полісся / упоряд. В.П. Ковальчук. — Рівне : ПП ДМ. — С. 119—192.
31. *Русов А.А.* Опісание Черниговской губерніи / А.А. Русов. — Чернигов : Типографія Губернского Земства, 1899. — Т. 2. — 377 с. : ил.
32. *Свирида Р.О.* Обладнання традиційного житла ПравобережногоПолісся / Р.О. Свирида // НТЕ. — Київ, 1979. — № 3. — С. 56—63.
33. *Сербов И.А.* Бѣлоруссы-сакуны: Краткій этнографическій очеркъ / И.А. Сербовъ // Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности императорской академіи наукъ. — Петроградъ : Топографія императорской академіинаукъ, 1915. — Т. XCIV. — 180 с.
34. *Сивак В.* Інтер'єр поліського житла / Василь Сивак // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 125—166.
35. *Сілецький Р.* «Вхощини» (новосільнізвичаї, обряди та повір'я) / Роман Сілецький // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. 1995. — С. 117—124.
36. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців / Роман Сілецький. — Львів : Міністерство освіти і науки молоді та спорту України ; Львівський

національний університет ім. Івана Франка, 2011. — С. 304.
37. *Толмачевъ И.Н.* Юго-Западный край. Статистическое обозръные. Восточное Полъсье / И.Н. Толмачевъ. — Кыевъ : Типографія Штаба Кіевскаго Военнаго округа, 1897. — Т. 1. — 480 с.
38. *Толстая С.М.* Полесский народный календарь / С.М. Толстая. — М. : Индрик, 2005. — 599 с.
39. *Топорков А.Л.* Дежа / А.Л. Топорков // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого ; Институт славяноведения РАН. — Москва : Международные отношения, 2009. — Т. 2: Д — К (Крошки) — С. 45—49.
40. *Топорков А.Л.* Стол / А.Л. Топорков // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого ; Институт славяноведения РАН. — Москва : Международные отношения, 2012. — Т. 5: С (сказка) — Я (Ящерица). — С. 165—170.
41. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко // Іван Франко. Зібрання творів : у 50 т. / упоряд. та комент. О.О. Білявської, А.В. Горецького ; ред. М.Д. Бренштейн. — Київ : Наукова думка, 1982. — Т. 36: Літературно-критичні праці (1905—1906). — С. 68—99.
42. *Ципишев С.* Різновиди хліба в побуті та обрядах / Сергій Ципишев // Етнокультура Рівненського Полісся / упоряд. В.П. Ковальчук. — Рівне : ПП ДМ, 2009. — С. 111—118.
43. *Чубинский П.П.* Малороссы Юго-Западного края: жилище, утварь, хозяйственные постройки и орудия / П.П. Чубинский // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским Географическим обществом Юго-Западного отдела. — Санкт-Петербург, 1877. — Т. 7. — Вып. 2. — С. 339—606.
44. *Чубинський П.* Мудрість віків (українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського) : у 2-х кн. / Павло Чубинський. — Київ : Мистецтво, 1995. — Кн. 1. — 223 с. : іл.
45. *Шарко А.* Малороссійское жилище / Александръ Шарко // Этнографическое обозрѣеніе. — 1901. — № 4. — Москва, 1901. — С. 119—131.
46. *Шейн П.В.* «Женитьба кóмина» и «женитьба свъчки» / П.В. Шейн // Этнографическое обозръніе. — Москва, 1898. — № 3. — С. 152—160.
47. *Шейнъ П.В.* Матеріалы для изученія быта і языка русскаго населенія съверо-западнагo края. — Т. 3 / П.В. Шейнъ // Сборник отделенія русскаго языка и словесности Императорской Академии Наук. — Санкт-Петербург, 1903. — Т. 72. — 535 с.
48. *Kraszewski J.I.* Wspomnienia Wołynia Polesia i Litwy / Józef Ignacy Kraszewski. — Gdańsk : Copyright by Tower Press, 2000. — 147 s.
49. *Moszyński K.* Polesie wschodnie / Kazimierz Moszyński. — Warszawa : Wydawnictwo kasy im. Mianowskiego, 1928. — 328 s.
50. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Cz. 1: Kultura materjalna. — 710 s. : il.
51. *Pietkiewicz Cz.* Polesie Rzeczyckie: Materiały etnograficzne / Czesław Pietkiewicz. — Kraków, 1928. — Cz. I: Kultura materjalna. — 319 s.
52. *Stecki T.* Wołyń pod względem statystycznym, historycznym I archeologicznym / Tadeusz JerzeStecki. — Lwów : Druk I nakład zakładu nar. im. Ossolińskich, 1864. — T. 1 — Cz. 1. — 385 s.

Roman Radovych

A BREAD TROUGH IN THE INTERIOR OF POLISSYA DWELLING

The features of equipping of «pokutj» — south-eastern angle in Polissya dwelling, which according to its sacral and symbolic value took a special place, are reviewed. The attention is paid to the single objects, which were situated in that part of a dwelling cell (table, icons, towels etc.). In particular, a bread trough is examined as an element of the interior: its place in a house, ways of producing, functioning in calenfar and family rituality, divination, rites etc.

Keywords: Polissya, house, interior, table, icons, tough.

Роман Радовыч

ХЛЕБНАЯ ДЕЖА В ИНТЕРЬЕРЕ ПОЛЕССКОГО ЖИЛИЩА

В работе рассмотрено особенности оборудования покути — юго-восточного угла полесской хаты, который в сакрально-символическом значении занимал в ней особенное место. Внимание уделено отдельным предметам, размещенным в этом месте жилой камеры (столу, иконам, полотенцам и др.). В отдельности рассмотрено хлебную дежу как элемент интерьера: ее место в доме, способы изготовления, функционирование в календарной и семейной обрядности, ворожбе, ритуалах и др.

Ключевые слова: Полесье, хата, интерьер, стол, иконы, дежа.



Вікторія ТАРАС

ВЗАЄМОВПЛИВИ БАРОКОВИХ ТИПІВ СПОРУД ТА САДОВО-ПАРКОВИХ ЗАКЛАДЕНЬ

Розглядаються основні типи світських барокових споруд, що містили садово-паркові закладення. Аналіз просторових та планувально-композиційних взаємовпливів між світськими бароковими спорудами та садово-парковими закладеннями викристалізував загальні принципи їх взаєморозміщення в ландшафті.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво, бароко, міський палац, приміський палац, заміський замок, заміський палац, садиба.

Садово-паркове мистецтво постійно перебувало під впливом політичних та соціальних аспектів. Архітектурні та ландшафтно-планувальні вирішення ансамблю залежали від пануючого архітектурного стилю епохи, тобто творчість архітекторів була підпорядкована тогочасній моді. Спорудження нового ансамблю розпочиналося зі зведення архітектурних будов, садово-паркові закладення поставали згодом. Хоча архітектура випереджала розвиток садово-паркового мистецтва, для створення барокового ансамблю архітектура споруд та садово-паркове закладення в своєму архітектурно- та ландшафтно-планувальному вирішенні були взаємопов'язані. У разі перебудови садово-паркове закладення підпорядковували архітектурі споруд, утворюючи ансамбль.

Барокова архітектура та садово-паркове мистецтво Галичини розвивалося в руслі загальних провідних тенденцій у європейському мистецтві. Кожен період в історії опинявся під владою досягнень певної країни — законодавиці моди. У період раннього бароко значний вплив на перепланування та закладення нових барокових ансамблів мала Італія як країна, де зародилося бароко, а від другої половини XVII ст. у багатьох країнах став відчутним вплив Франції, де бароко досягло найвищого розвитку. Попри різні часові та географічні впливи, на території Галичини були сформовані основні риси, притаманні світським бароковим спорудам.

Барокова світська архітектура перебувала у вражаючій невідповідності з сакральною архітектурою, в якій бароковий стиль проявився найяскравіше. Структурні експерименти, здійснені у спорудах сакральної архітектури, важко було застосувати у сфері будівництва королівських чи магнатських резиденцій, оскільки тут поле пошуків звужувалося внаслідок вимог до житла. Фасад палацу підпорядковувався абсолютно іншим законам, ніж фасад храму. Для світських барокових споруд характерним було протиставлення фасадів: головний фасад, що виходив на зовнішнє оточення, вирішували досить стримано, а у протилежному фасаді, зі сторони садово-паркового закладення, там де господарі перебували «серед своїх», панували багатство та розкіш. Окрім того, фасад трактували лише як зовнішню архітектуру, якій відповідало абсолютно інше внутрішнє вбрання: зовні холодна офіційність, що не викликає прихильності, усередині в інтер'єрі та садах — невгамовна пишність.

Внаслідок релігійних переконань фасади сакральних споруд підпорядковувались вертикальній композиції, а світські споруди були цілком підпорядковані горизонталі, фасад позбавляли прикрас, дотримуючись стриманих та строгих форм, усе справляло величне, однак безрадісне, майже похмуре враження. Виняток становили громадські будівлі, до яких належали архієпископські палаци, які не були підпорядковані жодним світським нормам. Вони залишилися зовні багатими й розкішними. Отже, масивний стиль, певна суворість, навіть у будівлях, присвячених радощам життя, стають обов'язковими для усіх типів світського бароко, що містили садово-паркові закладення.

У спадок від епохи ренесансу на території Галичини зосталося чотири типи світських споруд, при яких містилися садово-паркові закладення: міський палац, приміський палац, заміський замок чи палац, садиба та два типи сакральних споруд — архієпископські палаци та монастирські будівлі.

Нові суспільні виклики перед майстрами бароко зумовили новий характер трактування різних типів світських і культових споруд. На нових засадах були сформовані нові типи архітектурно-планувальних та ландшафтно-планувальних вирішень сакральних та світських споруд.

Міські палаци

Міський палац у період бароко набув нового розвитку. Палац має італійське походження, а в історії житла посідає таке ж визначне місце, як і замок. Однаковий із замком за давниною походження, палац абсолютно по-іншому був запроваджений в урбаністичний простір. Це зумовлено соціальними особливостями. Міські палаци споруджували або перебудовували з ренесансних замків тільки за умови наявності міської еліти. У Галичині для міського палацу, що був розташований на плоскому рельєфі, як правило, використовували римську або венеційську модель палацу. Їх характерними рисами були масивна будівля, розміщена навколо двору з аркадами, суворий фасад з одним горизонтальним рядом віконних отворів і карнизом. Тільки окремі найбільш композиційно важливі елементи зовнішнього фасаду (вхідний портал, деякі вікна) зазнали багатої архітектурної і скульптурної обробки. Вже наприкінці XVII ст. по всій Європі поширився новий тип фасаду: із центральним порталом, який був увінчаний гербом та віконним отвором над ним. У разі розташуванні палацу безпосередньо в центрі міста або поблизу нього, його зводили відповідно до містобудівельних вимог, тобто будівлі другорядного значення підпорядковували основним архітектурним акцентам. Це задовольняло смаки тогочасної аристократії, яка прагнула підкресленої зовнішньої стриманості, навіть аскетичної суворості, манірності та замкнутості. Для міських палаців Галичини була характерна замкнутість та протиставлення фасадів. Внаслідок цього для двору палацу, інтер'єрів і тих частин, які були пов'язані з палацовим садом, характерна значно більша розкіш в обробці і декоративному убранні. Підґрунтям цього явища стала вимога бароко щодо декоративної відповідності між садовим фасадом і садом. У разі розташування палацу на горбистому, ступінчастому та балковому рельєфі палацовий комплекс із садом розташовували на схилах у вигляді терас чи терасових уступів, з'єднаних сходами. Це формувало театральне враження.

Особливе місце в міському палацовому будівництві посідають королівські резиденції. Вони мали своєрідну архітектуру, яка була відображенням космополітизму придворних архітекторів. Придворна архітектура, порівняно із приватною, була чутливішою до зовнішніх впливів і більш відкритою для нововведень чи експериментів. Між архітекторами розпочався «діалог» дійсно європейського масштабу. Більшість королівських резиденцій — це складний синтез, різні типологічні включення, і визначити їх походження дуже важко. Великі міські палаци здебільшого є поєднанням стилістично різнорідних будівель. Про це свідчать численні перебудови та добудови. Міські резиденції у Жовкві, Золочеві, Яворові та Поморянах спочатку належали батькові, Якубу Собєському, а згодом перейшли в спадок синові, Яну III Собєському, королю польському. Усі вони були об'єктами честолюбивих планів із прикрашання, реконструкції чи перебудови раніше збідованих комплексів. Для цього запрошували відомих архітекторів. Водночас лише у виняткових випадках це призводило до появи цілісних творінь. Останні періодично ставали жертвами турецько-татарських облог, пожеж, політичних чи фінансових трудნощів, пов'язаних зі зміною монарших осіб. Внаслідок цього барокові королівські ре-

зиденції в Галичині не мають типових архітектурно-та ландшафтно-планувальних вирішень.

Приміські палаци

Витоки приміських палаців беруть початок від римських вілл, т.зв. villa suburbana. Основними відмінностями галицьких приміських палаців від римських вілл була площа споруди: на відміну від римських вілл вони могли сягати значної площі. Крім того, вони були призначені не тільки для короткочасного перебування та прийому світського суспільства, — в них господарі могли проживати постійно.

Важливу роль у формуванні різновидів галицьких приміських палаців відіграли палладіанські вілли та французькі барокові замки. Поява приміських палаців пов'язана з магдебурзьким правом, яке до середини XVII ст. мало більшість міст і містечок Галичини. Хоча галицькі міста використовували лише форму магдебурзького права, а не його змістовну суть, воно позитивно вплинуло на тодішнє суспільне та економічне життя, сприяло виникненню нової міської еліти. З'явилася потреба в просторих та впорядкованих оселях, які важко було вписати в скупчений простір середньовічного або вже розпланованого ренесансного міста. Це стало причиною урбанізації передмість, яка відбувалася двома шляхами: перебудовою ренесансного замку або будівництвом нового палацу.

У випадку перебудови замкова архітектура Галичини у XVII ст. продовжує розвиватися в напрямку, що відходить від чотирикутного в плані замку-фортеці. Замок звільняли від усіх оборонних функцій, поступово надаючи йому впорядкованої і симетричної форми з чітко виділеною головною будівлею і двома бічними крилами. У середині століття постають нові типи замків. Перший тип — в якому воєдино злилися ізольовані будівлі. Другий тип — це П-подібний у плані замок, т.зв. французький, із внутрішнім двором. Багато архітекторів вели власні пошуки, тому подекуди палац ставав результатом синтезу. Тенденції до злиття різних типів простежуються в багатьох спорудах. Розглянемо найбільш типові.

Серед варіантів є випадок, коли садово-паркове закладення палацу складається з ряду окремих ланок, нанизаних на єдину вісь — плоских сходів, майданчиків, водойм, алей, стриженої зелені. Їхньою характерною властивістю був геометризм обрисів. Цю осьову композицію пожвавлювали симетрично розставлені барокові скульптури. Наступний варіант палацу характеризується відсутністю внутрішнього двору, сад міститься на осі або зміщений вліво чи вправо. У випадку, коли споруда резиденції має П-подібний план, то двір і низка павільйонів поєднуються з високим бельетажем і прямокутними флігелями, садово-паркове закладення розміщується на осі, як правило, перед головною спорудою. Інший варіант — синтез паладіанської вілли і французького замку. Відомі два різновиди: від паладіанської вілли він «запозичує» організацію навколо центрованого, симетричного блоку, сад розміщується на повздовжній осі. Другий різновид — це поєднання портика з фронтоном від паладіанської вілли з П-подібний планом у вигляді французького замку з послідовними внутрішніми дворами та поділом на павільйони. Сади розміщені на поперечній осі по обидві сторони портика.

Отже, замок був обширним ансамблем, що включав під'їзні шляхи, службові приміщення, сади та прилеглі території. Позбавлений бічних крил, він став більш відкритим для зовнішнього світу. Це спричинило нове розташування житлових приміщень на першому поверсі, з оглядом або виходом у садово-паркове закладення. Під час перебудови приміського палацу, що виник унаслідок реконструкції ренесансного замку, також дотримувалися чіткої строгості. В Галичині у XVII ст. на основі ренесансних замків були створені численні варіанти перебудов — від грандіозних споруд до зменшених копій у вигляді садових будиночків.

Відбулася зміна архітектурних смаків, поділ і розробка корпусу споруди сягали найвищої досконалості. Водночас, споруди створюють враження недостатньої пластичності. Треба зауважити, що від ступеня фундаментальності перебудови залежало, чи це ще ренесансний замок у вигляді фортеці, в якому міститься бароковий палац, чи це вже повноцінний бароковий комплекс без оборонних ренесансних ознак.

Під час закладення нових приміських палаців галицькою аристократією успадковано чимало особливостей, властивих традиційному замку. Типово, коли палац розташовувався між двором і садом; від вулиці його відділяла стіна з більш-менш розкішним порталом. Він міг мати обернені назад крила або ж скла-

датися з однієї головної будівлі з бічними флігелями, за якою містилося садове закладення. Також для приміського палацу могла бути використана замкнена форма плану. В цьому випадку контраст між вуличним і садово-парковим фасадом був досить відчутним, він ряснів розкішшю, мав виступні бічні частини, вежі, відкриті колонади. Стіну прикрашали нішами, рельєфами, вінками і медальйонами. Деталей у напрямку до середини фасаду ставало все більше. У випадку розміщення палацової споруди в парку, який оточував його зі всіх сторін, вуличний фасад був відсутнім. Попри це, спостерігаємо також чітку відмінність між фронтальним і заднім фасадами, вона проявляється в нерозчленованості стін. Загалом відчутне прагнення до масивного і важкого. Причиною цього є певна театральність, характерна для бароко. Декорований задній фасад був декорацією садово-паркового закладення. Подекуди обмежений простір для будівництва змушував архітекторів шукати інші архітектурно-планувальні вирішення, тому типові схеми могли видозмінюватися. Засадничим стає зміщення осі двору і саду або застосування здвоєного центрального прольоту. У деяких випадках палац може головним фасадом виходити безпосередньо на вулицю, тоді сад, залежно від планувальної ситуації, розміщувався на осі перпендикулярно або паралельно до головної споруди.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. приміські палаци стали підґрунтям для появи та інтенсивного будівництва автономних будівель менших розмірів — приміських вілл та приватних особняків, де мешкала галицька аристократія.

Заміські резиденції

Зі збагаченням аристократія дедалі більше прагнула комфорту і величі. Притаманне ренесансу вміння насолоджуватися прекрасним простим існуванням було втрачене, відпочинок став неможливим без складних і тривалих приготувань. Унаслідок цього численнішими стали почет та челядь, тому виникла потреба в більшій кількості приміщень. Пристрасть до полювання, наявність вільного простору, можливість втілювати тогочасні модні тенденції під час закладення нових ансамблів та оточувати їх великими садами й парками спонукали шляхту зводити власні резиденції за межами міста. Ця практика мала давнє походження. Резиденцію стали уявляти як ансамбль, куди входили палац, садово-парковий комплекс, сакральна споруда (споруди), господарські будівлі, заїжджий двір, фільваркове виробництво. Усі ці складові вимагали значної за площею території. Це вплинуло на місцерозташування та архітектурно-планувальне вирішення королівських і магнатських резиденцій. Вони віддалилися від міста, оскільки сільська місцевість давала більше простору і можливостей для втілення ідеї бароко. Так з'явилися заміські резиденційні комплекси.

Заміські резиденційні комплекси можна поділити на дві групи: фортифікаційні та нефортифікаційні. Залежно від часу закладення вони зазнавали різних впливів, які формували архітектурно- та ландшафтно-планувальне вирішення. Є три шляхи появи заміських резиденційних комплексів. Перший — коли резиденційний бароковий комплекс зводили з нуля на новому місті. Тут можна говорити про чистий стиль бароко. Другий шлях — поряд із ренесансним замком, який під впливом несприятливих чинників перестав функціонувати, зводили бароковий ансамбль, який характеризувався відносною чистотою стилю. Третій шлях — ренесансові замки перебудовували зі збільшенням площі, відповідно до вимог бароко. Це, як правило, ренесансно-барокова суміш стилів як в архітектурі споруди, так і в садово-парковому закладенні.

Новозведені заміські резиденції зазвичай розміщували в затишних місцях, так щоб дорога вела не прямо до споруди палацу: він не повинен був відкриватися для погляду відразу. У разі закладення нової резиденції чи перебудови старого замку для архітектурних споруд характерним було збільшення пропорцій: головна зала могла сягати заввишки два поверхи, з безпосереднім виходом або з виходом на терасу до садово-паркового закладення. Усе це налаштовувало на урочисто-церемоніальний лад. Перебудовані з ренесансних замків палаци, залишаючись на своєму місці, далі втілювали принцип ренесансу, розміщувалися на пагорбі для всебічного огляду.

Фортифіковані заміські резиденції

Незважаючи на політичні та економічні труднощі, Галичину у XVII — в першій половині XVIII ст. «засіяли» резиденційними фортецями, палацами, обов'язковою складовою яких були сади та парки. Для заміських резиденційних ансамблів Галичини

був характерним своєрідний уклад, зумовлений пошуком історичних коренів. Польська шляхта у XVI—XIX ст. пояснювала своє походження від стародавнього войовничого народу сарматів, мешканців Сарматії. Сарматизм став своєрідною національною ідеологією Речі Посполитої, на пріоритеті цієї ідеї були вибудувані культура, сформовані визначальні життєві принципи, віддзеркалені в способі життя, моді, захопленнях і трактуванні мистецтва. Під цим впливом розвинулися і нові погляди на природу та любов до садово-паркового мистецтва.

Для Речі Посполитої характерними були два види сарматизму — «лицарський» та «землевласницький». До кінця XVI ст. в сарматизмі панували «лицарські» традиції, ґрунтом для яких була ідея, що Річ Посполита виконувала роль щита, захищаючи християнський світ від турецької навали. Міркування щодо привабливості та зручності «сільського» життя в садибі з садом та прекрасним краєвидом спричинили появу «землевласницького» сарматизму. Наступне XVII ст. внесло нові переконання та стало початком стирання відмінностей, а згодом і співзвуччя двох принципів «лицарського» та «землевласницького» сарматизму [5].

Сарматський землевласницький декоративний сад втілював традиційні уявлення про рай, в якому можна було сховатися від турбот та труднощів життя. Сад уособлював ідеї, протилежні «рицарським» переконанням. Під впливом італійської ренесансної концепції palazzo in fortezza[1], але в ширшому трактуванні, в Галичині була здійснена спроба об'єднати ці два різні погляди: «лицарську», атрибутом якої є фортифікація, та «землевласницьку», з властивим для неї садом.

Так були сформовані основні напрями бачення саду в дусі сарматизму. Перший напрям, в якому найбільше відображений тип palazzo in fortezza, це палац із садом, замкнений фортифікаціями староголландської школи, в якому однаково цінними є гідно прикрашений сад та витвір військової інженерії. Варто зазначити, що вплив сарматизму був настільки сильним, що бажання мати palazzo in fortezza, як віддзеркалення «сарматської ідеології», приводило до того, що ці фортеці споруджували в достатньо безпечній центральній та західній Польщі [2, s 391—397]. Інша ситуація була в Галичині, територія якої і далі перебувала в небезпечному становищі: до татарських набігів додалися ще й козацькі походи. Внаслідок цього palazzo in fortezza, цей італійський тип споруди, зовсім не задовольняв тактико-стратегічні вимоги Галичини. Це призводило до плачевних наслідків, коли бажання наслідувати модні течії переважало здоровий глузд та прагматичність. Яскравим прикладом є Підгірці, де коронний гетьман Станіслав Конєцпольський забажав втілити свої мрії про життя в палаці з садом, який був би зразком для сучасників. Палац був збудований у 1635—1640 рр., вірогідно, за проектом французького військового інженера Ґійома Левассера де Боплана, будівельними роботами керував італієць Андреа дель Аква. Підгорецький замок був побудований на залишках фортеці, яку використали як міцні підмурки, для palazzo in fortezza. Внаслідок цього в наступні сорок років Підгірці просто не встигали відбудовувати — їх без особливих зусиль брали то козаки, то татари, попри те, що Боплан був блискучим фортифікатором, а замовник, Конєцпольський — досвідченим військовим. Це мало трагічні наслідки для садово-паркового закладення Підгорецького замку, якщо споруду можна відбудувати за рік чи кілька років, то на відновлення саду потрібно значно більше часу. Отже італійський терасовий сад, що був закладений Станіславом Конєцпольським, після руйнувань у 1648 р. військом Б. Хмельницького вже ніколи не був відновлений у повному обсязі.

Зовсім інша ситуація була в Збаражі. Криштоф Збаразький замовив проект для свого замку відомому архітекторові Віченцо Скамоці, який виконав його за зразком palazzo in fortezza. Треба віддати належне мудрості князів Збаразьких, проект Скамоці було кардинально змінено на користь випробуваних життям будівельних рішень прикордонних оборонних замків.

Другий напрям — це розміщений на околицях селища замок-фортеця чи оборонна садиба з садом. Для палацової споруди характерна скупа архітектура, звичайні кам'яні стіни, вікна без прикрас, акцент

[1] Palazzo in Fortezza — певний тип палацу, що має характеристики самооборони. Як правило, це була будівля палацу, оточена укріпленнями, що мали бастеї або бастіони. Для більш ефективного захисту могла бути оточена парканом та ровом. Ідея цього типу споруди виникла в епоху Відродження в Італії (звідси й італійська назва), а згодом поширилася в багатьох країнах Європи.

на середній частині споруди, оскільки тільки вона відкривається з дороги. Окрім того, влаштовували вестибюль, який використовувався для виходу в сад, декоративне наповнення якого було дуже скромним.

Третій напрям — особливий напрям бачення оборонного резиденційного комплексу, поодинокі зразки яких трапляються в Галичині, були запозиченні з роботи «Architectura recreationis» [3] італійського архітектора, математика та механіка німецького походження Йосифа Фуртенбаха. Особливість полягала в тому, що резиденційний комплекс, до складу якого входили оборонні мури, сади та господарчі приміщення, розміщувався на плоскій поверхні, увесь периметр комплексу оточували каналом із водою. Так комплекс опинявся на штучно створеному острові, який мав тільки один вхід та вихід через підйомний міст.

Незалежно від перелічених напрямів, визначальним залишався вплив краєвиду, який можна поділити на ближній краєвид, чарівність якого полягає в сільській гармонії, життя в ньому та прогулянки стають бажаними, та віддалений краєвид, завдяки якому формується повітряна долина, яку оточують гори, узгір'я та ліси, що збігаються з горизонтом. Обов'язковою ландшафтною складовою оборонної споруди був ліс та гай, де можна було влаштовувати прогулянки, заснувати звіринець та саджалки для риби.

Спрягання фортифікаційних (закриті) палацові споруди та садово-паркові закладення

Попри зовнішню суворість та масивність, бароковим резиденційним комплексам була притаманна певна свобода та пластичність архітектурно- та ландшафтнопланувальних вирішень. Яскравим прикладом пристосування барокових закладень до прискіпливих вимог є представлені в різноманітних варіантах оборонні мури, що були важливими складовими резиденцій тих часів, та потреба мати сади при королівських, магнатських та дворянських чи міщанських закладеннях. Важливим чинником у цьому був рівень професійної майстерності та ерудиція архітектора, його вміння поєднати такі суперечливі форми як мілітарні споруди і садово-паркові закладення, що різнилися за функціями, зовнішнім виглядом та матеріалом.

Не аналізуючи необхідності та корисності фортифікаційних споруд, зупинимося на естетичних функціях, властивих для всього ансамблю загалом. Отже, фортифікаційні споруди відігравали роль своєрідного постаменту, який давав змогу отримати ширше поле огляду. Завдяки цьому посилювалося враження мальовничості, своєрідної незвичайності перспективних видів.

Особливості спрягання фортифікаційних палацових споруд із садово-парковими закладеннями залежало від форми рельєфу, на якому містився резиденційний ансамбль. У свою чергу місце розташування об'єкта в рельєфі залежало від політичної та економічної ситуації, стильових тенденцій. Важливим був чинник, чи це новозведений комплекс, чи барокова перебудова ренесансного замку. Для барокових фортифікаційних палацових закладень характерними видами рельєфу були пагорб (як спадок ренесансу) або верхівка терасового уступу та рівнина. Для зазначених видів рельєфу найбільш відповідними схемами були італійська терасова та французька площинна. Далі відбувалося формування внутрішнього облаштування саду: відповідно в «італійському стилі» з терасами, сходами, гротами і фонтанами або площинний партерний уклад, притаманний «французькому стилю». Внаслідок особливостей рельєфу складові облаштування могли застосовувати як окремо, так і в поєднанні італійської і французької схем укладів. У кожному випадку вони були індивідуальними і залежали від нюансів рельєфу. В Галичині використання однієї схеми укладу було характерним для перебудов. Такі споруди, внаслідок впливу епохи ренесансу, як правило, були розміщені на пагорбах з великим кутом нахилу, що унеможливлювало закладення саду безпосередньо біля палацу. Садово-паркове закладення формували в підошві пагорба. Залежно від перепаду рельєфу воно могло бути площинним із використанням французької схеми або з улаштуванням терас за італійською схемою. В останньому випадку садово-паркове закладення не мало прямого спрягання з палацовою спорудою.

Поєднання терасової та площинної схем використовували, як правило, для палацового комплексу, розташованого на верхівці терасового уступу. Для цього випадку характерними є два основні ландшафтно-планувальні вирішення. В кожному з них палацова споруда займала найвищу точку уступу. Перший варіант поєднання, коли тераси італійського саду розміщували на уступах за палацовою спорудою, — французький площинний бароковий

сад влаштовували на плоскій ділянці перед входом до палацу. Другий варіант — коли на уступах могли бути сформовані сходи, пандуси, в яких розміщували садові елементи та малі архітектурні форми. Підйом цими сходами вів до входу в палац. Із протилежного боку палацу на плоскій ділянці закладали французький площинний бароковий сад.

Згідно зі схемою, запропонованою Й. Фуртенбахом, весь резиденційний комплекс, розташований на рівнині, мав прямокутну або хрещату конфігурацію і був оточений оборонним муром та водою, тому сад розплановували на плоскій поверхні.

Види спрягання фортифікайних споруд із садово-парковими закладеннями також залежали від площі ансамблю, обведеного оборонним муром, ровом чи каналом. Для території Галичини характерні чотири основні варіанти спрягання фортифікаційних споруд із садово-парковими закладеннями. Проаналізуємо їх.

Перший варіант: за наявності достатньої площі сад розташовували в межах фортифікації, як правило, на одному рівні з палацом. Між палацом і садом створювали безпосереднє сполучення. У цьому варіанті застосовувався площинний уклад саду з влаштуванням однорівневого партеру, величина саду лімітована, без можливостей для розвитку.

Другий варіант: сад містився усередині фортифікації, складався з двох розділених частин, які могли складатися з партера і кабінету на одному рівні. Усі складові могли підпорядковуватися єдиній композиції або бути композиційно незалежними. Іншим варіантом цієї схеми було влаштування тераси попри нестачу місця. Отже, перша частина саду була безпосередньо при палаці, друга частина розміщувалася на терасі рівнем нижче. Композиційно вони могли бути пов'язані та міститися на одній планувальній осі і з'єднуватися за допомогою плавних доріжок, пандусів чи сходів або бути самостійними складовими частинами з незалежними композиційними вирішеннями.

Третій варіант: сад всередині оборонних мурів, комплекс з усіх боків оточений водою. Як правило, палац мав П-подібне планування, сад безпосередньо примикав до палацу; площинний, компактний, містив партери, поділені прямокутні ділянки, обсаджені боскетами та деревами по периметру. Сад міг мати звіринець, який від основної частини саду відділявся додатковим каналом із водою.

Четвертий варіант: резиденційний ансамбль мав два сади — в межах оборонних мурів та поза ними. Ця схема має два різновиди: перший, коли сади в межах і за межами оборонних мурів пов'язані композиційно, для них характерний осьовий зв'язок. Другий різновид — коли сад за межами і сад, що міститься в фортеці, зберігають композиційну автономію. Спільним для цих різновидів є існування зв'язку між садами — для цього в оборонних мурах формували відповідне сполучення між садами. Для цього організовували спеціальний захист за допомогою стрільбищ.

П'ятий варіант: в його основу покладено третій варіант, коли сад містився всередині оборонних мурів, оточених водою. Внаслідок обмеженої площі, яку займає резиденційний комплекс, який фактично був розташований на острові, не було змоги розвивати сад. За сприятливих умов додатковий сад чи звіринець закладали поряд, за межами оборонних мурів. Вони могли бути композиційно пов'язані з садом при палаці чи утворювати незалежну композиційну одиницю.

Шостий варіант: сад розміщували за межами фортифікації, усередині яких містився палац. Цей варіант має два різновиди: перший, коли сад закладали безпосередньо біля стін укріплення, планування саду підпорядковували осі, відносно якої внутрішнє наповнення набувало симетричного або асиметричного (Кристинопіль) вигляду. Іншим варіантом планування цього різновиду є формування незалежних композицій, не пов'язаних між собою (Яворів). У другому різновиді сад розташовували на певній відстані від палацового закладення. Він міг бути підпорядкованим планувальній осі палацового закладання або не мати композиційного зв'язку з палацовим ансамблем (Золочів, Бережани).

Сьомий варіант: замок, що містився всередині бастіонних фортифікацій, перетворювався на палац, а прилеглий до нього сад приєднував бастіони. Тобто, сад і палац з фортифікаціями повністю інтегрувалися, причому на користь напівоборонності бастіонів. Наприклад, така схема представлена в Підгірцях, де в заслон бастіонної фортеці вбудовано рампи, балюстради, портики, гроти і тераси, прикрашені багатим скульптурним наповненням; сад містився на трьох терасах, які підтримували опорні мури, з'єднані між собою системою спарених сходів. Найбільшою

була середня тераса, що містила садовий партер із восьми квадратних квартир, фонтаном посередині та скульптурами статуй. На найнижчій терасі були розташовані боскети.

Нефортифіковані (відкриті) заміські резиденції

Появу нефортифікованих заміських резиденцій спричинила насамперед зміна геополітичної ситуації в Галичині у другій половині XVII століття. Внаслідок цього резиденційні закладення звільняли від оборонних мурів. Важливу роль у формуванні заміських нефортифікованих резиденцій відіграла Франція у XVII столітті. Так, її Версаль спричинив справжню революцію в концепції створення садів. Сад «по-французьки» Людовика XIV перетворює краєвид із твору спокійного і гармонійного мистецтва у вираз тотальної влади над природою. Головна суть Версаля полягала в об'єднанні двох взаємопов'язаних тенденцій: влада була перетворена на приватну справу суверена, приватне життя суверена — на публічне видовище, отже публіку допускали до споглядання повсякденного життя монарха. Це мало такі наслідки, що усі монархи Європи, і польська шляхта зокрема, прагнули мати свій Версаль. Вони із завзяттям взялися зводити пишні заміські резиденції, велич яких різко контрастувала з реальною політичною вагою їх держав чи становищем у суспільстві. Оскільки доводилося враховувати профіль рельєфу та природні особливості країни, імітація окремих елементів Версаля або численні «інтерпретації» часто були повтором масштабу, що ґрунтувався радше на суперництві, аніж на копії.

Зникнення фортифікацій навколо замку або палацу призвело до поширення в Галичині типу палацу entre cour et jardin (фр. «між двором та садом»). Він сформувався у Франції в XVII столітті. Перед палацом були розташовані один або кілька дитинців, з флігелями або палацовими крилами по боках. Головна будівля corps de logis містилась на осі між почесним двором курдонером (cour d' honneur) та садом, який розміщувався в задній частині палацу. Згідно з вказівками теоретиків французького бароко Жака Бойсо (Jacques Boyceau 1560—1633)[2] і Клода Молле (Claude Mollet, близько 1563—1650)[3], у садових закладеннях домінував тридільний уклад.

Велику увагу архітектори доби бароко приділяли співвідношенню внутрішнього планування з композицією усього ансамблю, насамперед — житла з довкіллям. Для поєднання житла з садом потрібно було змінити планування житла, створеного епохою ренесансу, коли в центрі будівлі для досягнення симетрії містилися сходи. Внаслідок цього центральний корпус розділявся надвоє, а житлові апартаменти належали до бічних крил. Для досягнення мети був відокремлений вхід, який постав у центрі. Від нього відходили кімнати по обидва боки. Сходи розміщувалися в кінці ряду кімнат. У центрі другого житлового поверху розміщували велику вітальню для прийому гостей. Від неї в обидва боки відходили два ряди паралельних кімнат. Отже, утверджується принцип подвоєного планування, що давало змогу створити анфіладу з виходом у сад, а також пов'язати інтер'єр з довкіллям, який розміщується на поперечній осі.

Поступово в будівництві замків було досягнуте гармонійне поєднання між новими просторовими об'ємами і нововведеннями у сфері внутрішнього планування. Неодноразово використовувався принцип виступу — зігнутого або багатокутового, функція якого — якнайкраще вписати житло в довкілля, зокрема в сади і парки. Важливим також було систематичне збільшення віконних отворів та розміщення житлових кімнат на першому поверсі. Це переконливо свідчило про бажання «вписати» будівлю в пейзаж. Садово-паркові закладення при нефортифікованих резиденціях розміщувались на рівнинному рельєфі, використовуючи французький, згодом голландсько-французький бароковий стиль. Геоме-

[2] Жак Бойс (1560—1633) — суперінтендант королівських садів при Людовику XIII, перший теоретик нового регулярного стилю. Його праця «Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Ensemble divers desseins de parterres, pelouzes, bosquets et autres ornements» була видана вже після його смерті в 1638 р. 60 офортів, присвячених плануванню партерів і боскетів, зробили цю працю керівництвом за стилем для садівників. Він вплинув на закладення Люксембурзького саду, садів Тюїльрі і садів у Сен-Жермен-ан-Ле.

[3] Клод Молле (бл. 1564—1649) — головний садівник трьох королів Франції — Генріха IV, Людовика XIII і молодого Людовика XIV. Його батько Жак Молле (фр. Jacques Mollet) був садівником у Шато Ані, на землях якого була зроблена успішна спроба організувати у Франції регулярний сад італійського стилю. Тут навчався Клод, а його син, Андре Моле, започаткував французький садово-парковий стиль у Голландії, Швеції й Англії.

тричний план формувався відповідно до останніх досягнень у сфері перспективи й оптики. Основною прикрасою та центральною точкою садово-паркового закладення був палац. Його місцерозташування підкреслювали низькі партери і підрізані кущі. Головна вісь, або перспектива, пролягала перпендикулярно до фасаду будинку зі сторони, протилежної центральному під'їзду. Перспектива уздовж головної осі простягалася до скульптурної чи архітектурної композиції. При значній площі ансамблю використання насаджень у вигляді високих зімкнутих гаїв або заповнених боскетів, які симетрично розміщували на задньому плані уздовж головної осі, створювало композиційну рамку та спрямовану вісь огляду, що простягалась до горизонту. Дерева висаджували прямими лініями, ретельно обрізали, а їхні верхівки робили однакової висоти. Усі зелені насадження укладали в строгі форми і рамки. Це символізувало владу людини над природою. Для посилення чи переривання перспективи та для позначення перетину осей сад наповнювали скульптурними композиціями, зазвичай на міфологічні мотиви.

Основними композиційними елементами барокового саду були різноманітні партери. Найбільш витончені мереживні партери у формі квадратів, овалів, кіл або волют влаштовували в строгому геометричному порядку безпосередньо біля будинку, утворюючи композицію, яку було видно з вікон верхніх поверхів палацу. Далі від будинку, на зміну вишуканим партерам, прийшли простіші форми партерів, засіяні травою. Вони часто містили фонтани або інші водойми. Ще далі — невеликі ретельно сформовані гроти з дерев, середньої висоти боскети, садові кабінети, створені за допомогою шпалер або з використанням розташованих по периметру насаджень. Останні були перехідною ланкою між регулярним садом та лісовими посадками парку. Деякі елементи садово-паркового закладення пов'язували за допомогою водяних дзеркал, саджалок, каналів, які були різноманітними за конфігурацією та виглядом. У них відображалося багатство архітектури, зелені і навіть хмар, що пливли по небу.

У формуванні барокової нефортифікованої резиденції з садово-парковим закладенням великого значення надавали візуальним ефектам. Це приводило до концентрації усіх ресурсів: використання експресивних можливостей світла і простору, інтер'єрне та екстер'єрне злиття споруди з садовим закладенням, скульптурними та архітектурними елементами, що входили до його складу, та навколишнім оточенням. У підсумку виникає резиденційний ансамбль: споруда, інтер'єр, сад, парк, виднокрай.

Отже барокова заміська резиденція (фортифікована і нефортифікована) монархічної або шляхетної особи — це витвір садово-паркового мистецтва та архітектури, підпорядкований єдиному задуму, масштабний архітектурний ансамбль зі значною переробкою природного ландшафту. Внаслідок цього був сформований комплекс палацових будівель та споруд, садів та парків, до складу яких входили штучні або природні водойми.

Садово-паркові садибні закладення

Четвертим типом світського будівництва, до складу якого входило садово-паркове закладення, була сільська садиба. Залежно від часу закладення, вона, як і заміська резиденція, могла бути оборонним або відкритим «сільським» закладенням. Оборона садиба існувала на ранніх стадіях бароко. Сад містився за оборонними межами садиби і був підпорядкований єдиній композиції або ж виступав як самостійна складова, що входила до ансамблю оборонної садиби. Зі зміною політичного становища змінюються і бачення садибного закладення: воно стає відкритим та закладається відповідно до уявлення про «вісім речей, для кожного бажаних»: «милість у Бога та людей, висока гідність, пристойний дім, відремонтований транспорт, добрий кухар, вина бочка, наявні гроші (готівкою), італійський сад» [4, s 91] .

Основне призначення садиби полягало в створенні прекрасного місця, переповненого насолодами та вільного від міських умовностей життя. На відміну від барокових магнатських заміських резиденції, що мали багато різновидів і зазнали багатьох змін та були якнайповніше прикрашені, звичайні дворянські садові закладення хоча й не уникнули барокових впливів, надають більшу перевагу традиційним укладам та стилям. Для меншої аристократії важливішим було мати маєток, аніж жити придворним життям. Закладення барокового саду потребувало значних коштів, які можна було порівняти з вартістю всіх архітектурних споруд садиби. Тому галицькі заміські садиби, закладені в період бароко, продовжували дотримуватися принципів, притаманних італійським ренесансним віллам,

створюючи численні варіації. Таку стійкість традиції можна пояснити бажанням зберегти приватний характер житла, а також прагненням мати умови для самоти, поєднуючи прекрасні витвори мистецтва з красотами природи. Надзвичайна різноманітність заміських садибних будинків зумовлена тим, що галицька аристократія й інтелігенція зберегла жвавий інтерес до середньовічних форм (вирідарій) та захоплювалась мистецтвом античності й ідеями ренесансу, підтримуючи або закладаючи нові сади на основі ренесансових квадр. Водночас до творів тогочасних французьких архітекторів ставилися з великою недовірою. Так, у більшості випадків садибні сади Галичини засновували симетрично у формі прямокутника з поділом на квадри, зрідка — на кабінети, з грабовими, липовими, подекуди буковими шпалерами, алеями та берсо. Декоративні кабінети обсаджували самшитом (лат. Búxus), квітами і зіллям, також обрамляли живоплотом із самшиту або бирючини (лат. Ligustru). На території Галичини за схожою схемою були закладені сотні садових закладень при заміських садибах. Таку консервативну спрямованість зберегли й нечисленні в той час міщанські сади. Навіть у Львові на рукописному плані, виконаному інженером Жаном Ігнатієм дю Дефі [1, Л. 980] у 1766 р., при невеликих закладеннях зафіксовані давні вирідарні форми саду. При більших закладеннях розташовані прямокутні за формою сади, поділені на квадри.

1. ЦДІА у м. Львів. Plan de la Ville des Chateaux et des Faubourges de Leopol, 1766. — Ф. 742. — Спр. 1. — Л. 980.
2. *Bogdanowski J.* Ogrody sarmackie / Janusz Bogdanowski // Janusz Bogdanowski. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu: Podług nieba i zwyczaju polskiego. — Warszawa : PWN, 1988. — S. 391—397.
3. *Haur J.* Ziemiańska generalna ekonomika / Jakub Kazimierz Haur. — Kraków, 1679. — S. 91.
4. Joseph Furttenbach. Architectura recreationis. Augsburg 1640. — 218 s.
5. *Mańkowski T.* Genealogia sarmatyzmu / Tadeusz Mańkowski ; Układ graficzny i okładke opracował Jan Białostocki ; drzeworyt oryginalny Jerzego Jarnuszkiewicza. — Warszawa : Łuk, 1946. — 169 s.

Viktoriya Taras

THE INTERPLAYS
BETWEEEN BAROQUE TYPES
OF BUILDINGS AND LANDSCAPE CLOSINGS

The main types of secular baroque buildings, which included the landscape complexes, are reviewed. The analyses of spatial, planning and compositional interplays between secular baroque buildings and the landscape complexes crystallized general principles of their location.

Keywords: landscape art, baroque, city palace, suburban palace, out-of-town castle, out-of-town palace, homestead.

Виктория Тарас

ВЗАИМОВЛИЯНИЯ
БАРОККОВЫХ ТИПОВ СООРУЖЕНИЙ
И САДОВО-ПАРКОВЫХ ЗАЛОЖЕНИЙ

В статье рассмотрены основные типы светских барокковых сооружений, при которых существовали садово-парковые комплексы. Анализ пространственных и планировочно-композиционных взаимовлияний между светскими барокковыми сооружениями и садово-парковыми комплексами выкристаллизовал общие принципы их взаиморазмещения в ландшафте.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, барокко, городской дворец, пригородный дворец, загородный замок, загородный дворец, усадьба.



Іван СТУДНИЦЬКИЙ

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ ВОКЗАЛІВ УКРАЇНИ

другої половини XIX — першої третини XX ст.

Аналізуються художні собливості архітектури вокзалів України другої половини XIX — першої третини XX ст. На прикладі конкретних пам'яток виявлено характерні риси стилів еклектизму, модерну, ар деко та принципи поєднання в архітектурі вокзалів напряму ретроспективізму з прогресивними будівельними технологіями

Ключові слова: архітектура вокзалів, художньо-стилістичні особливості, ретроспективізм-еклектизм, модерн, ар деко, декоративні архітектурні деталі, синтез мистецтв.

Необхідність будівництва залізниць в Україні виникла у другій половині XIX століття. Цьому сприяло географічне розташування країни та її природні багатства. Україні потрібні були залізниці для вивезення сільськогосподарської продукції з родючого Південно-Західного регіону і продуктів промисловості з районів Донбасу та Кривого Рогу. Передумови розвитку залізничного транспорту, архітектура вокзалів України привернули увагу значної кількості українських дослідників. Окремо слід відзначити публікації І. Котлобулатової [3], П. Лазечка [4], колективне дослідження, присвячене львівській залізниці [1]. Проте праці переважно публіцистично-краєзнавчі, стосуються проблеми будівництва однієї пам'ятки: архітектура вокзалу, історія його будівництва розглядається у контексті економічно-культурного розвитку регіону чи міста.

Для написання нашого дослідження важливими були праці, присвячені історії розвитку та стилістичним особливостям української архітектури XIX — першої третини XX ст. [2; 6; 7]. Однак окремої праці, присвяченої розгляду художньо-стилістичних особливостей архітектури вокзалів України другої половини XIX — першої третини XX ст. в українському мистецтвознавстві немає. Фактологічною основою дослідження є матеріали, отримані в результаті натурних обстежень.

У кінці XIX — на початку XX ст. вокзал став однією з найвизначніших за масштабами споруд міста. Привертаючи інтенсивні потоки пасажирів, вокзали того часу виконували значну містобудівну функцію: вони суттєво впливали на організацію міського транспортного руху та забудову привокзального району. Чимало вокзалів кооперувалися з громадськими спорудами загальноміського значення — готелями, ресторанами, поштамтами, торговельними пасажами тощо.

Навіть у таких залізничних спорудах, як вагонні та паровозні депо, сигнальні будки, водонапірні башти, мости, архітектори цього періоду найчастіше маскували виключно утилітарне призначення будівлі, використання нових конструкцій та матеріалів. Це було особливо характерним для вокзалів, в яких архітектор повинен був враховувати не тільки функціональні вимоги, а також специфічні громадські особливості — вокзали використовували і як місце для відпочинку, оскільки тут були ресторани з окремими банкетними залами і кабінетами, і як своєрідну

біржу, де відбувалися ділові зустрічі комерсантів, і як модне місце для спілкування та прогулянок.

Весь вокзальний комплекс чітко поділяли на дві частини. Чисто функціональна частина (перони, іноді дебаркадери, з приміщеннями для багажу, склади тощо) вимагала нових будівельних матеріалів і конструкцій — металу та скла. Натомість парадні приміщення вокзалу будували з традиційних матеріалів і розкішно оздоблювали в одному з історичних стилів. Складні конструктивні рішення залізничних вокзалів вимагали залучення до проектування інженерів, які, фактично, й були основними авторами проектів цих споруд. Водночас велике суспільне значення вокзалів як нових воріт міста зумовлювало прагнення надати їм репрезентативний характер. Отже, до проектування залучали найвідоміших архітекторів. Серед них слід згадати С. Тимошенка, Ю. Захаревича, В. Садловського, А. Кобелєва, З. Журавського, В. Рикова, О. Вербицького та ін.

В архітектурі вокзалів яскраво відобразились основні мистецькі напрями того часу. Архітектура України все більше зближалася з новаторськими тенденціями в будівельній техніці. Почали працювати великі архітектурно-будівельні фірми, у яких розробляли комплексні проекти, на базі власних фабрик і виробничих майстерень реалізовували на практиці передові проекти та новітні інженерні вирішення. Особливою популярністю користувалися металеві або залізобетонні структури, які втілювали нові уявлення про органічність архітектури.

У розвитку архітектури вокзалів другої половини XIX — першої половини XX ст. можна виділити три основні періоди розвитку: 1860—1890-ті рр., кінець XIX — початок XX ст., 1920—1930-ті роки. За всього різноманіття пошуків і напрямів у архітектурі України другої половини XIX — першої третини XX ст. вони доволі чітко групуються за трьома стилями — еклектизм, модерн, ар деко.

У стилістичному напрямі ретроспективізму-еклектизму розрив між прогресивною функціонально-конструктивною основою та художніми засобами архітектури ставав щораз разючішим, архітектори перетворювалися на декораторів, які прикрашали фасади та інтер'єри та не прагнули досягти органічної єдності функції, конструкції та естетичних якостей. Хоча, звичайно, не можна заперечити романтично-ностальгійного впливу цієї архітектури на глядача.

На першому етапі розвитку вокзальної архітектури найпоширенішими були середньовічні (візантизуючі, романські, готичні та давньоруські) форми. Зокрема, українські архітектори сміливо трансформували композиційні та декоративні засоби «готики», органічно вписуючи неоготичні форми в класицистичну схему. Слід відзначити, що в готиці цінували не тільки екзотичну архітектурну декорацію, романтичність архітектурного образу, сміливість каркасної конструкції, а особливо властиву для неї органічну неподільність різних видів мистецтва, єдність функції та декоративної форми.

Цікаво, що така стилістика споруд вокзалів збігалася в часі зі зростанням зацікавленості до пам'яток середньовічного минулого України. Професійне мислення архітектора стало алегоричним і метафоричним, елементи історичних стилів асоціювалися з конкретною інформацією про роль і призначення споруди. Слід відзначити, що в середині XIX ст. відбувалася докорінна реконструкція та перепланування великих українських міст — Києва, Львова, Одеси, Харкова. Тут розбирали давні, ще середньовічні укріплення, здійснювали реставрацію низки середньовічних церков і замків, яка, однак, часто призводила до спотворення пам'яток. Таким чином, нові споруди вокзалів сприймали буквально як ворота міста, за традицією сповнюючи їх трактованими декоративно елементами оборонної архітектури: машикулями, зубцями-мерлонами, баштами тощо.

Прикладами може бути низка неоготичних вокзалів Галичини 60—80 рр. XIX ст.: Головний двірець у Львові (1861), вокзал у Івано-Франківську (1866), Чернівецький вокзал у Львові (1866), вокзал у Коломиї (70-ті рр. XIX ст.), Заболотові (Снятинський район, Івано-Франківська обл.). Архітектори сміливо трансформували композиційні та декоративні мотиви готики. Споруда на вокзальній площі міста отримала образ таємничого й загадкового замку, зовсім не загрозливого, а гостинного, що широко відкрив для гостей браму міста. «Готичний» архітектурний декор, що надавав театралізованого характеру вокзальній споруді, повністю невіддільний від конструктивних архітектурних форм.

Засоби стилізації середньовічної архітектури характерні також для вокзалів тієї території України, що перебувала в складі Російської імперії (вокзали у Козятині (Вінницька обл.), Єнакієвому (Донецька

обл.), Маріуполі (Донецька обл.), Лубнах (Полтавська обл.)). Очевидно, тут також вважали романтичною вільну мальовничість готичних замків. Зокрема, у вокзалі станції Слов'янська (Донецька обл.) центральний двоповерховий об'єм за архітектурним трактуванням нагадує середньовічний донжон. Архітектор вокзалу в Рівному (70-ті рр. XIX ст.) особливу увагу звернув на торцевий фасад, який бачать пасажири вже з вікна потяга, надавши цьому фасаду вигляд готичних оборонних воріт зі стрілчастими нішами, характерними ступінчастими атиками, пінаклями й аркатурним фризом. У цегляній споруді вокзалу станції Радивилів головний акцент зосереджено на високому ступінчастому фронтоні.

Використання форм середньовічного мистецтва в архітектурі вокзалу в Козятині дало змогу створити самобутню за стилістикою споруду з готичними та романськими елементами. Монументальність архітектурних форм підкреслює кріпований антаблемент і атик з мурованими стовпчиками-пінаклями й ажурною решіткою. Головний вхід виділений великою засклено аркою та складним ступінчастим фронтоном.

Натомість у архітектурі групи вокзалів у станцій Малин (Житомирська обл.), Маневичі (Волинська обл.), Чоповичі (Малинський район Житомирська обл.), Олевськ (Житомирська обл.), Буча (Київська обл.), які побудували, напевно, за проектом одного архітектора на межі XIX—XX ст., мальовничо переплелися риси романської та готичної архітектури. В архітектурній композиції фасадів привертає увагу вміло застосований контраст між глухими масивними стінами з контрфорсами та середньовічними елементами — пінаклями, аркатурними фризами, біфоріями та трифоріями, декоративно трактованими баштами й високими покрівлями.

Вокзал у Кривому Розі — типовий зразок архітектури англійського стилю королеви Єлизавети, з простими архітектурними формами: високими дахами, стрункими ризалітами, темним цегляним мурованням і світлим обрамленням великих вікон.

Водночас існував та всіляко насаджувався Російською імперією казенний візантійсько-російський стиль. Давньоруські деталі переважно механічно поєднувалися з невластивими для них простими та монотонними рядами вікон, або навпаки — надто примхливими формами, запозиченими в мавританській архітектурі. Особливо яскраво «самодержавні» риси в цей період виявилися у так званому «цегляному стилі». Сама назва умовна, оскільки це був не стиль, а прагнення надати стилізаторству більш раціональної форми. Вихідною позицією цегляного стилю були вимога використовувати в спорудах не тиньк, а облицювальну цеглу — матеріал довговічніший. У споруді вокзалу архітектори особливу увагу зосереджували на використанні цегли, яку старанно підбирали за якістю, тоном і відтінком. Адже основною вимогою цегляного стилю був вибір виразної кольорової гами та фактури всього фасаду, а не окремого архітектурного елемента. Величезна кількість деталей з профільованої цегли надавала спорудам схожості з давньоруською архітектурою, хоча трактування деталей тут було інакшим. У цегляному стилі зустрічалися також ренесансні мотиви або елементи мавританської архітектури.

Характерними прикладами будівель у цегляному стилі є вокзали в Дебальцевому (Донецька обл.), Дніпропетровську-Катеринославі (1884), Новоселиці (Перечинський район Чернівецька обл.), Коростені (Житомирська обл.). Архітектори досить вільно трактували портики, лоджії та галереї-підсіння, лиштву і профільовані гурти, не дотримувалися ордерних канонів, проте ці елементи органічно узгоджувалися із самобутніми пропорціями й масштабами самих будівель, надаючи їм своєрідної яскравої образності.

На межі XIX—XX ст. в архітектурі вокзалів починають переважати риси необароко. Зокрема, у вирішенні вокзалів з'являються елементи, характерні для барокової палацової архітектури — курдонери, пластичні портики, криволінійна поверхня стін, куполи, балюстради тощо. Однак архітектори-еклектики цим напрямом не обмежилися, поєднуючи його з елементами інших історичних стилів — ренесансу, класицизму, тієї ж готики. Цей підхід дає змогу вільно трактувати класичні архітектурні форми.

Виразний акцент у спорудах цього стилістичного напряму поставлено на декоративному, орнаментальному трактуванні архітектурної деталі. Для цієї групи пам'яток характерні чітка симетрія, використання едикул входів, віконних сандриків, збагачення фактури фасадів рустом, ускладнення силуету споруди куполами, фронтонами й атиками. За допомогою класичного ордера архітектори образно розкривали динамічну потенцію маси стіни. Ордер вико-

ристовували декоративно, перетворивши його на своєрідний орнамент на архітектурну тему.

У низці вокзалів стилетворчим елементом архітектури стають фронтони, що розташовуються в ряд по головному фасаду — Верхівцеве (м. Любомирівка Верхньодніпровський район Дніпропетровської обл.), увінчують центральний ризаліт — Миргород (Полтавська обл.), Костополь (Рівненська обл.) або позначають вхід — Чинадієве (Мукачівський район Закарпатська обл.). Фронтони різних споруд відрізняються формами та складністю окреслення, однак об'єднані стильовим забарвленням бароко.

Схожі за архітектурним декором вокзали станцій Нікополь (Дніпропетровська обл.), Запоріжжя, Пороги (м. Бердянськ Запорізька обл.), Павлоград (Дніпропетровська обл.). Споруди зведені з цегли з переважанням барокових елементів: складних пластичних, в окремих випадках розірваних фронтонів, криволінійних кріпованих карнизів, композиції огорнених спільною лиштвою вікон, ризалітів-башт.

Жмеринський залізничний вокзал (Вінницька обл.) є величною будівлею зі складним плануванням, в архітектурному стилі якої відчутний дуалізм, оскільки фасади споруди вирішені в неоренесансній стилістиці з вкрапленнями барокових елементів, а інтер'єри трактовані в стилі модерн. Споруда вокзалу характеризується ясністю композиції. Зовнішній вигляд зумовлений її плануванням: чітко виділені різні частини архітектурного комплексу. Водночас нестримний декор, невимовне багатство архітектурних мотивів різних епох перетворюють споруду на яскравий зразок смаку свого часу. При цьому в загальній композиції відчувається цільність і такт у переплетінні еклектичних форм. Їхнє загальне трактування свідчить про схильність архітекторів до ефектів бароко — ефектів руху, перспективи, контрасту, театральності. Архітектори вміло розставляли акценти, ніби зупиняли ритмічний повтор дрібних вертикальних членувань масивними низькими баштами під високими зімкненими покрівлями з невагомими ажурними балюстрадами, шпилями та флюгерами, і раптом знов з'являлася висотна домінанта у вигляді гранчастої башти під стрімким шпилем з люкарнами.

Засвоєння елементів стилістики бароко в низці споруд вокзалів засвідчують куполи. Зокрема — застосування як центру композиції масивного купола з люкарнами над операційним залом (Ворожба (Білопільський район Сумська обл.), Харків). Натомість башти, вкриті високими наметовими покрівлями з балюстрадами, флюгерами, шпилями, надають будівлі вокзалу Жмеринки барокового у французькому дусі характеру. Бароковими вигадливими баштами з кованими балконами фланкований також вокзал станції Голоби (Ковельський район Волинська обл.).

Для вокзалів України межі XIX—XX ст. особливо характерною є неокласицистична стилістика. У спорудах неокласицистичних вокзалів панувала симетрія, саме її логіці підпорядковувався кожен елемент. В архітектурній композиції автори максимально підкреслювалися горизонтальні членування, зокрема, вони знижували висоту гребеня даху, його чітку горизонталь відтіняли за допомогою парапета й антаблемента. Розвиваючи композицію по вертикальній домінанті ризаліту, архітектори вводять пластичні паузи атиків (Фастів (Київська обл.)), карнизів (Підзамче (Львів)), трикутних мансард (Винниця) або фронтонів (Броди (Львівська обл.)), за допомогою яких відразу ж гальмується рух угору. Головним художнім засобом архітектури був ордер, засобами якого втілювався масштаб споруди, співвідношення окремих частин, співмірність архітектурного об'єму людині. Ордер, за невеликими винятками, не виконував тектонічної функції, його застосовували декоративно. Він став незалежним від стіни, яка реально несла навантаження перекриття. Наприклад, декоративно трактований ордер був головним стилетворчим елементом споруд вокзалів станцій Володимир-Волинський (Волинська обл.), Хорол (Полтавська обл.), Романківці (Сокирянський район Чернівецька обл.) тощо.

Одним з найбільших вокзалів України другої половини XIX ст., який не поступався за функціональністю планування та багатством оздоблення кращим європейським вокзалам, був пасажирський вокзал у Одесі, який звів у 1879—1883 рр. за проектом петербурзького архітектора В. Шретера, архітектор А. Бернардацці [5, с. 88]. Одеський вокзал створений у неокласичному стилі. На площу виходили три арки головного фасаду в обрамленні колон дорійського ордеру. Не вдалося втілити в життя запроектований скляний дебаркадер над перонами та окремий павільйон для царської родини.

Зазвичай в архітектурі тогочасних вокзалів домінантні класицистичні риси поєднували з барокови-

ми або готичними елементами. Інколи головний ризаліт архітектори фланкували типовими для необароко невисокими баштами під призматичними покрівлями з кованими ажурними балюстрадами (П'ятихатки (Дніпропетровська обл.), Бердянськ (Запорізька обл.)). Поєднання класичної архітектурної композиції із середньовічними деталями (аркатурний фриз, пінаклі) показові для станцій Ходорів (Жидачівський район Львівська обл.), Хирів (Старосамбірський район Львівська обл.), Дубно (Рівненська обл.), Гоголеве (Великобагачанський район Полтавська обл.) та ін.

На початку XX ст. з'явилася група вокзалів, у яких призначення споруди засвідчувало велике аркове вікно в центрі головного фасаду. Розміри вікна та його домінантна роль у архітектурній композиції стали визначальною ознакою вокзальної споруди. Але цей великий засклений об'єм поєднувався з архітектурними формами, членування і масштаб яких властиві швидше для міських громадських споруд. Зокрема, у вокзалі Івано-Франківська арка вікна фланкована коринфськими колонами колосального ордеру на високому рустованому цоколі. У будівлі вокзалу в Чернівцях не менш активними акцентами фасаду є профільовані архівольти з дощатим рустом, балюстрада тераси зі скульптурним обрамленням годинника.

На межі століть серед загальної хвилі стилізаторства особливо розвивався національно-романтичний напрям, у межах якого архітектори прагнули відродити традиції народного хатнього будівництва. Поширеними були будівлі станцій, головний художній ефект яких був поставлений на контрастному поєднанні світлих гладких тинькованих стін і темного високого даху часто з мансардами й мезонінами на фігурних дерев'яних кронштейнах. Органічним доповненням архітектури цього типу виглядають дерев'яні ґанки входів. Серед типових зразків з території Сходу України слід назвати групу вокзалів, побудованих за типовим проектом, на станціях Біличі (Київ), Святошин (Київ), Ірпінь (Київська обл.), Сорока (Одеська обл.) та Клавдієве (Бородянський район Київської обл.).

Важко перерахувати усі пам'ятки цього типу з території Галичини. Зокрема, виділяються споруди вокзалів Тернопільщини (Бережани, Підгайці, Потутори, Бучач, Копичинці, Скалат) та Львівщини (Трускавець, Самбір, Старий Самбір, Жовква, станції Личаків і Брюховичі у Львові). Для вокзалів у Карпатах типовим є зміцнення кутів споруди масивним рустом (Турка, Лавочне, Гребенів, Долина, Микуличин, Надвірна, Тухля, Яремче, Ясениця). Особливо синтетично споруди вокзалів «національного романтизму» сприймаються на тлі мальовничих карпатських гірських пейзажів (Десятин, Татарів).

Найвизначніші станції цього типу були зведені за проектами харківського архітектора Сергія Тимошенка. Це понад тридцять транспортних будівель на Кубансько-Чорноморській козачій залізниці (1909—1916). Як зазначає дослідник В. Чепелик, «цими будівлями С.П. Тимошенко значно розширив обрії українського архітектурного модерну» [6, с. 78]. Довершеністю синтезу архітектури та декоративних елементів привертають увагу вокзали на станціях у Катеринодарі: Ведмедівській, Старомишастівській, Тимошівській та ін. Усі вони, виконані з цегли, мають у багатьох випадках шестикутні трапецiйної форми вікна і двері, фриз з червоної цегли, вкриті залізом пластичні дахи вальмової форми, іноді — з наметами для підкреслення головних частин композиції. Більшість з цих споруд мали прості й раціональні форми, лише деякі з них дістали ускладнені рішення, підсилені накладеними на стіну декоративними лиштвами, незвичними за пропорціями пілястрами (вокзал у Ведмедівській станції, архітектурний образ якого набув неочікуваних рис експресивності, навіть ґротесковості). Водночас житлові будинки при станціях були дуже раціональними за рішеннями, ясними та оптимістичними, бо мали зв'язок з традиціями українського хатнього будівництва. Ці роботи раннього періоду творчості С. Тимошенка добре виявили широту його творчих можливостей, значний діапазон художньо-образних пошуків. Важливим є і те, що у цих роботах майстер використав можливості, закладені у цегляному муруванні. Він застосував цеглу як матеріал не лише конструктивний, а також і декоративний, збагачуючи цеглу поліхромією. Це пожвавлювало екстер'єр будівель, надавало їм більшої мальовничості.

Таким чином, у «новому українському стилі», як ні в одному іншому, особливо сильними були чисто формальні пошуки, прагнення до пластичності деталей, до вишуканості пропорцій, до бездоганності вишуканого силуету. Архітектори старалися максимально відмовлятися від засобів стилізаторства, або, принаймні,

використовуючи їх чітко дистанціюватися від історичних прототипів, сприймаючи як алюзію, натяк на форми й образи минулого. При такому підході до вирішення архітектурних завдань, який є протилежним до традицій еклектики, відобразити «геній місця», підкреслити регіональну специфіку творів архітектури складно. Проте українським майстрам «національного романтизму» це, безумовно, вдалося, ґрунтуючись у першу чергу на органічному синтезі мистецтв. Перш за все, слід відзначити важливу роль природних будівельних матеріалів — цегли, місцевих порід каменю й дерева. Використовуючи живописну, пластичну фактуру цегли, тиньку, каменю та дерева, поєднуючи їх в одній споруді, майстри ніби нагадували про місцеві ландшафти, середньовічну фортечну архітектуру та традиційне житло. Таким чином уже тільки завдяки будівельному матеріалу авторам вдалося сповнити архітектурний образ вокзалу романтичними рисами, надати йому регіональної своєрідності.

У спорудах вокзалів «нового українського стилю» архітектори активно впроваджували композиційні та декоративні засоби запозичені в українській традиційній архітектурі. Компактна композиція з різновисоких об'ємів, яка створює строго вивірений, рафінований силует, складний чудернацький рисунок завершень — великі вальмові покрівлі, стрімкі шпилі та щити, пружні підковоподібні або трапецієвидні вінчання порталів, пластичні ґанки, маленькі сліпі віконця та різьблені кронштейни, були трактовані з тією гостротою, яка свідчить про творче використання естетичних концепцій модерну.

У прагненні до оновлення художньої мови архітектори України звернулися до стилістики модерну, становлення якого розпочалося наприкінці XIX століття. В архітектурі модерну синтез мистецтв вважався обов'язковим, а пластика була основою композиції. У спорудах вокзалів модерну утвердилася особлива система вирішення окремих форм і деталей, які утворювали архітектурну композицію, що базувалася на нашаруванні форм — зокрема, еркери і башти часто накладалися на ризаліти, своєю чергою балкони ніби виростали з еркерів. Як складне поєднання нашарованих форм вирішували також баштові завершення і покрівлі, посилюючи таким чином роль силуету. Архітектори впроваджували вікна неоднакового розміру та форми, криволінійну лиштву. Усі ці засоби сприяли створенню враження динамічності, рухливості масиву споруди вокзалу. Звичайно, що у побудові таких ефектів чи не найважливішою була роль архітектурної декорації. Поєднуючи ці прийоми з підкреслено глибинним вирішенням загальної композиції (наприклад, кутових будівель або використання дворів-курдонерів) вдалося добитися вражаючого містобудівного ефекту. Такими, наприклад, є складні архітектурні композиції вокзалів у Тернополі та Ковелі.

Ковельський вокзал на Волині був зданий в експлуатацію 1907 року. Проектував його відомий архітектор О. Вербицький [7, с. 145]. У той час станція вважалася однією з шести кращих в Росії. Вокзал, який пережив Першу світову війну, зруйнували 1944 року. Споруда у плані видовженого прямокутника з незначними виступами центрального та бічних ризалітів, практично уся площа центрального прясла була відведена під велике аркове вікно, обабіч розташовувалися дві квадратні у плані двоярусні башти з окремими входами для пасажирів різних класів. Завдяки високим криволінійним покрівлям зі шпилями башти перетворилися на вертикальні домінанти споруди. Одноярусні крила з великими арковими вікнами з'єднували центральний об'єм з бічними двоповерховими корпусами. Фасади були почленовані пілястрами колосального ордеру, вкриті рустом, завершені високими атиками з мурованими стовпчиками.

Можливо найяскравіше явище стилістики модерну в українських вокзалах першої третини XX ст. — це інтер'єри вокзалу станції Жмеринка, орнамент яких уже виконував не тільки допоміжну роль обрамлення або заповнення «пауз», а став основним принципом побудови архітектурного твору, визначальною ознакою його стилістики.

Традиційно для вокзальної архітектури цього періоду підлоги залів було викладено метлаською плиткою, яка утворювала орнамент шахівниці. Нижню частину стін практично на висоту людського зросту вкривали дерев'яні панелі, в які були вмонтовані керамічні поливані плитки. В одному стилі виконані також двері з дерев'яними решітками, заповненими гранованими шибками. У стуковому декорі органічно поєдналися чітка геометрична сітка, виконана тонкими профільованими тягами, і нестримна динаміка сецесійних рослинних форм зі стилізованими та натуралістичними елементами. Особливу увагу привертають обрамлення прямокутних дверей у вигляді мавританського алфісу.

Серед рослинних форм зустрічаються стилізовані водяні квіти та бутони з вузьким і довгим листям (лілія, тростина, лотос), квіти екзотичних цикламенів, хризантем, звернення до яких навіяне далекосхідним мистецтвом, польові та лісові рослини місцевої флори: плющ, мак, ромашка, волошка, конюшина, чортополох, а також улюблений у народному мистецтві мотив соняшника. В природних рослинних формах митці максимально підкреслили динаміку росту, рух, натомість стилізовані мотиви уклали в традиційні орнаментальні композиції фризу, гірлянди, фестона або канделябра-вазона. Загальній логіці орнаментальної побудови підпорядковані ковані решітки численних балюстрад і сходів.

Модерн царює в інтер'єрах вокзалу Чернівців. Вишуканий акорд білого та світло-зеленого кольорів доповнює позолота. Стіни вкривають рослинні орнаменти та маскарони зі стилізованими крильцями. Про нескінчений рух нагадують кадуцеї та стилізовані колеса. Більш стриманим, з поєднанням класицистичної та сецесійної стилістики, є декорування інтер'єрів вокзалу в Івано-Франківську. В центральному залі зімкнене склепіння з люнетами оздоблюють стукові гурти, що спираються на скульптурні маскарони богині Іриди. На стінах поміж пілястрів «розвішані» тугі гірлянди з лаврового листя.

На противагу модерну стиль ар деко характеризує тенденція до спрощення форми, акцент на площинності та відсутність тривимірності. Дослідники архітектури послідовно виділяють ретроспективний та новаторський ар деко. Для архітектури вокзалів особливо характерний останній. Споруди ар деко визначає монолітність пластичність мас, тонко підкреслена скупими декоративними елементами, які тільки віддалено нагадують класицистичні мотиви на зразок вокзалу в м. Сокаль (Львівська обл.). І в цьому випадку декоративне мистецтво виявилося невіддільним від архітектури, що повністю узгоджувалося з особливостями творчого мислення й естетикою «нового стилю».

У споруді Київського вокзалу архітектори своєрідно переосмислили стилістику бароко — яскравого явища художньої культури України XVIII століття. У цьому контексті слід згадати також допоміжні вокзальні споруди вокзалу Жмеринки, у яких на об'ємну композицію у стилі ар деко «одягнено» сецесійний декор.

Таким чином, у архітектурі перших вокзалів ще не було визначених типових, властивих тільки для них рис, і в їхньому будівництві повторювали композиційні прийоми та форми інших громадських споруд, на межі XIX — XX ст. починає викристалізовуватися специфічний архітектурний образ вокзалу. Незважаючи на те, що вокзали, так само як інші споруди того часу, зводили в одному з давніх «стилів», архітектори всіляко виявляли їхнє специфічне функціональне навантаження. В об'ємній і фасадній композиції виділялися зальні приміщення, аркові перекриття дебаркадерів, перони, входи. Вокзали отримували характерний силует, який вражав видовищністю та запам'ятовувався, як це й належало своєрідним новим воротам міста. На головному фасаді виділялася велика арка вікна.

Еклектичні споруди мали підкреслено репрезентативний характер, що спонукало архітекторів створювати складні, надмірно декоровані композиції фасадів. Архітектори того часу мали ґрунтовні знання форм і засобів композиції, властиві різним стилям, що відкривало широкі можливості для творчого синтезу здобутків усієї архітектурної спадщини.

Виділяються дві основні групи тогочасних напрямів наслідування історичних джерел. Перша 1860—1880-х рр. ґрунтувалася на використанні архітектурних форм Середньовіччя — романського, готичного, візантійського та мавританського стилів. Відтворення монументальних фасадів середньовічної архітектури здавалося найбільш переконливим втіленням ідеї вокзалу як міських воріт.

Другий визначальний для архітектури вокзалів стилістичний напрям ґрунтувався на класичних архітектурних формах і методах композиції. Архітектори спочатку надавали перевагу ренесансним і бароковим мотивам, пізніше орієнтувалися на класицизм, а на кінцевому етапі збагачували мотивами національно-романтичного характеру.

Водночас на межі століть у багатьох вокзальних спорудах пізньої еклектики помітні риси, які засвідчують появу нових стилістичних тенденцій. Зокрема, починають використовувати нові будівельні матеріали, без традиційного їх приховування (дебаркадер Львівського залізничного вокзалу). Елементи історичних стилів починають трактувати довільно, наприклад, свідомо порушуючи характерні форми, їхні масштаби, пропорції та взаємозв'язок.

У прагненні до оновлення художньої мови архітектори України звернулися до стилістики модерну й ар деко. Архітектура вокзалів, переборюючи надмірний ретроспективізм, набувала сучаснішого звучання форм і образів, які розвивали кращі традиції національного мистецтва, модернізуючи та монументалізуючи їх. Одним з найяскравіших проявів вирішення національної своєрідності в архітектурі були конкурсні проекти вокзалу в Києві (1912 р.).

Архітектура вокзалів стала яскравою сторінкою міської забудови, а їхня естетика — дуже помітною частиною архітектурного образу міст і селищ України другої половини XIX — першої третини XX століття. Стиль споруд цього періоду характеризується художньою сміливістю, активністю (іноді «агресивністю») пластичного образу. Тогочасні вокзали мали не тільки підкреслено індивідуальний характер зовнішнього образу, вражали різноманіттям композиційних вирішень і декоративною видовищністю, демонструючи своєрідність творчого почерку видатних архітекторів, вони переконують, що навіть праці одного майстра радикально відрізняються одна від одної, відображаючи складність естетичних концепцій архітектури в Україні другої половиин XIX — першої третини XX століття.

1. *Гранкін П.* Львівська залізниця. Історія і сучасність / П. Гранкін, П. Лазечко, І. Сьомочкін, Г. Шрамко. — Львів : Центр Європи, 1996. — 175 с.
2. Історія української архітектури / Ю. Асєєв, В. Вечерський, О. Годованюк та ін. ; за ред. В. Тимофієнка. — Київ : Техніка, 2003. — 469 с.
3. *Козицький А.* Залізничні вокзали / А. Козицький // Котлобулатова І. Енциклопедія Львова. — Львів : Літопис, 2007. — Т. 2. — 608 с.
4. *Лазечко П.* Передумови будівництва залізниць у Галичині / П. Лазечко // Галицька брама. — 1996. — № 14. — С. 3.
5. *Миллер М.* Архитектура России XIX — начала XX вв. / М. Миллер // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. — Т. 10 — Москва : Стройиздат, 1972. — С. 230—458.
6. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн / В. Чепелик ; упоряд. З. Мойсеєнко-Чепелик. — Київ : КНУБА, 2000. — 378 с.
7. *Ясиевич В.* Архитектура Украины на рубеже XIX—XX веков / В. Ясиевич. — Київ : Будівельник, 1988. — 184 с.

Ivan Studnytskyy

THE ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES IN THE ARCHITECTURE OF RAILWAY STATIONS IN UKRAINE
(second half of the XIX — first third of the XX century)

The artistic features in the architecture of railway stations in Ukraine of the second half of the XIX — first third of the XX centure are analyzed. According to the example of concrete memorials, the specific features of such styles, as eclectisism, modern, art deco are detected, as well as the principles of combination of retrospective direction with advanced building technologies in the architecture of railway stations.

Keywords: architecture of railway stations, artistic and stylistic features, retrospective direction, eclectisism, modern, art deco, ornamental architectural details, synthesis of arts.

Иван Студницкий

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ВОКЗАЛОВ УКРАИНЫ
второй половины XIX — первой трети XX ст.

Анализируются художественные собенности архитектуры вокзалов Украины второй половины XIX — первой трети XX ст. На примере конкретных памятников выявлены характерные черты стилей эклектизма, модерн, ар деко и принципы сочетания в архитектуре вокзалов направления ретроспективизм с прогрессивными строительными технологиями.

Ключевые слова: архитектура вокзалов, художественно-стилистические особенности, ретроспективизм-эклектизм, модерн, ар деко, декоративные архитектурные детали, синтез искусств.



Людмила ГЕРУС

НАРОДНА ІГРАШКА ПОКУТТЯ

На основі вивчення збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, аналізу польових та архівних матеріалів висвітлено історію народної іграшки Покуття, простежено тенденції розвитку й занепаду впродовж 1910—2010-х рр., визначено її художні та функціональні особливості.

Ключові слова: народна іграшка, гра, функція, пластика, форма, колір, декор.

Народна іграшка — предмет гри, розваги, засіб виховання та пізнання світу, релікт культу, об'єкт творчості. Реальність іграшки зумовлювалась духовними запитами дитини, її природним потягом до гри як однією з найприродніших і дієвих форм існування людини в світі, що на певному етапі розвитку людської цивілізації поєдналися з потребою передачі культурних надбань наступним поколінням та продовженні життєвого досвіду.

Народна іграшка сформувалася як вид декоративно-ужиткового мистецтва, що охоплює різні за змістом та формою групи творів з природних, екологічних, безпечних для здоров'я дитини матеріалів на засадах єдності художнього та практичного. У народній іграшці зміст, втілений у форму мінімальними засобами у невеликому об'ємі з максимальним, рівним натяку, узагальненням образу, органічно поєднується з її практичною доцільністю. В ній, насамперед, приваблює творчий задум — як процес та результат одночасно.

Становлення та розвиток художніх традицій народної іграшки визначалося природно-географічними умовами, рівнем соціально-економічного розвитку, взаєминами з сусідніми етнографічними групами та народами.

Іграшка склала невід'ємну частку узвичаєного в ході культурного поступу укладу життя покутян, знаходилася у тісному взаємозв'язку з матеріальною сферою — побутом, працею, відповідала духовним запитам та сімейним нормам, що відображали погляди на виховання, турботу і увагу до дітей. За посередництвом іграшки у процесі гри дитина прилучалася до виробничо-господарської та святково-обрядової діяльності, пізнавала етичні норми, художньо-образні уподобання місцевості, де зростала.

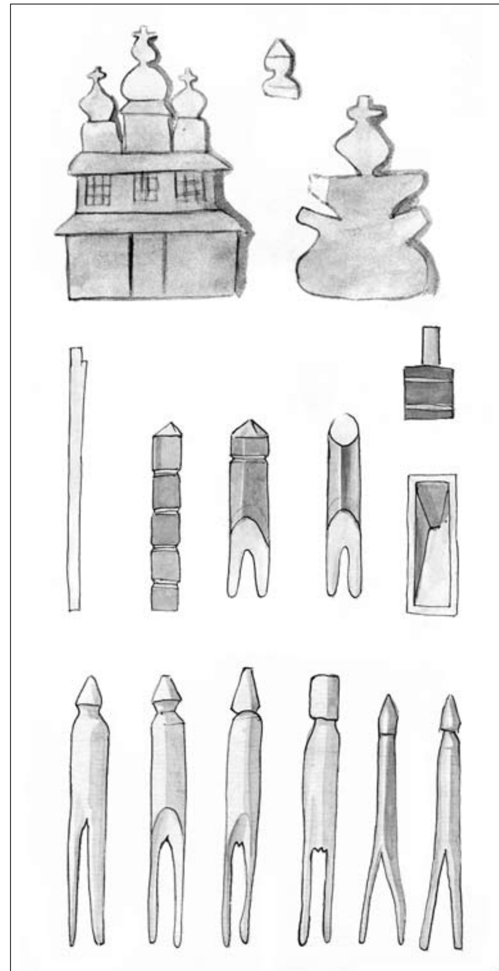
Зацікавлення народною іграшкою на Покутті, як і в Україні в цілому, виявляється наприкінці XIX — на початку XX ст., що значною мірою стимулював суспільний рух за збереження національної культури, у рамках якого проводились заходи з економічної підтримки та фінансового сприяння розвитку народної творчості, здійснювались експедиції зі збору і вивчення пам'яток, влаштовувались етнографічні та художні виставки.

У 1912 р. з ініціативи українського вчителя, етнографа Антона Онищука[1] у Снятині в Окружному

[1] Онищук Антін Іванович (7 червня 1883, Коломия — 29 жовтня 1937), український етнограф, фольклорист.

Відділі «Взаїмної помочі галицьких і буковинських учителів і учительок» було засновано етнографічну секцію. Учасники секції записували фольклор, збирали предмети декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема дитячі забавки [24, с. 260].

А. Онищук сформував колекції: «забавки (хлопців) їхнього власноручного виробу» — 16 предметів, та «бички» (новорічна забава-ворожіння за участю хлопців) — 22 предмети у селі Прутівка (до 1947 р. Карлів) Снятинського району Івано-Франківської області; Марією Слюзарівною — «забавки (хлопців) їхнього власноручного виробу» — 18 предметів у селі Іллінці Снятинського району Івано-Франківської області; А. Онищуком та М. Слюзарівною — «забавки (дівчат) їхнього власноручного виробу» — 14 предметів у селах Прутівка, Іллінці, Тулуків Снятинського району Івано-Франківської області. Збірка готувалася до експонування на Виставці домашнього промислу в Коломиї 1912 р., після чого збирачі мали намір подарувати її Музеєві старинностей Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (далі Музей НТШ)[2] [3]. В каталозі Виставки домашнього промислу в Коломиї ці збірки не зазначені[3]. Факт дарування за-



Іл. 1. Кульчицька О. «Бички» (с. Прутівка Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. 1912 р.). 1944—1953 рр. Акварель. З Архіву Інституту народознавства НАН України. — Ф. 3. — Спр. 2. — Арк. 63, 65 (Рис. 127, 130, 131)

фіксовано у звіті діяльності Музею НТШ за вересень — грудень 1912 року: подаровано «... цікаві колекції, дуже старанно зложені, діточих забавок...» [18, с. 34], а також в інвентарній книзі Музею НТШ [3]. На засіданні Виділу (Правління) НТШ 16 жовтня 1912 р. було ухвалено подяку «етнографічній секції при снятинськім відділі тов. «Взаїмної помочи гал. і буков. Учителів», а особливо др. Ан. Онищукови за призбиране предметів для музея» [25, с. 3].

Частина колекції дитячих іграшок зі Снятинщини, зокрема 7 «кукол» («ляльок»), була втрачена під час Першої світової війни, про що свідчить запис урядника Олекси Назаріїва[4] 7 травня 1917 р. в

Автор праць «Матеріали до гуцульської демонології», «Останки первісної культури гуцулів», «Народна пожива в Зелениці», «Народний календар у Зелениці та вірування, що в'яжуться з поодинокими днями у році», які опубліковані в «Етнографічному збірнику» за редакцією Володимира Гнатюка. 1912—1918 (?) рр. — член Етнографічної Комісії НТШ у Львові. 1920—1930 рр. — співробітник Кабінету етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН, учений секретар Етнографічної комісії ВУАН, потім старший науковий співробітник Всеукраїнського історичного музею у Києві (Українського державного історичного музею). 7 серпня 1937 р. заарештований НКВД, був утримуваний у Лук'янівській в'язниці в Києві. 14 жовтня 1937 р. засуджений до розстрілу. Підстава — ст. 54—1-а (зрада Батьківщини) та ст. 54—23 (активна діяльність проти революційного руху при цараті та під час громадянської війни) Кримінального кодексу УРСР. Вирок виконали 29 жовтня 1937 р. Як вважають, похований у Биківнянському лісі. 29 липня 1983 р. посмертно реабілітований.

[2] Під такою назвою музей задекларовано у відозві Виділу (Правління НТШ) 1901 року. Див. : В справі Музея старинностей при Науковому Товаристві ім. Шевченка / Хроніка НТШ. — 1901. — Ч. 8. — Вип. IV. — С. 17—18.

[3] В каталозі Виставки домашнього промислу в Коломиї 1912 р. вказано, що не всі зібрані для виставки предмети були розташовані в експозиції. Виставковий комітет приймав для експонування тільки високохудожні твори [4].

[4] Назаріїв (Назарієв) Олекса Теодорович (Теодотович) (19.10.1880, Лубни — 1918, Київ (?)) — український



Іл. 2. «Дід». Дерево, вирізування, столярна техніка. 34,5 x 10 x 3 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. ME I—169 / KB 6043

інвентарній книзі Музею НТШ [3]. Водночас О. Назаріїв зафіксував перспективні наміри: «При нагоді просити п. Марію Слюзарівну або іншого інтелігента в Карлові і околичних селах замовити нову колекцію ляльок» [3].

У Тимчасовому каталозі Українського національного музею при НТШ ім. Шевченка у Львові (назва Музею НТШ від 1920 р.) у розділі «Етнографія Галичини» зазначено 68 предметів: «5361—5429. Колєкція діточих забавок з Снятинського пов.» [23, с. 25].

У 1936 р. колекція іграшки Музею НТШ поповнилася пам'яткою з Покуття: «скрипку з тростини» зі с. Видинів (Снятинський р-н Івано-Франківської обл.) подарував Матейків [5].

У 1940 р. фонди, в тому числі й збірка покутської іграшки, Культурно-історичного музею Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (назва Музею НТШ від 1932 р.) перейшла до створеного на його базі Державного етнографічного музею (тепер Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України — далі МЕХП)[5].

Покутські іграшки зі збірки МЕХП відображені в акварельних малюнках української художниці, знаної шанувальниці народного мистецтва Олени Кульчицької [2, мал. 10; 10, с. 175—180] (Іл. 1). Під час праці в музеї впродовж 1944—1953 рр. ці пам'ятки привернули увагу О. Кульчицької, як раритети, що за своєю суттю є «речами дня», тобто не призначені для тривалого використання в середовищі свого побутування, й, окрім того, поступово витісняються з ужитку промисловими іграшками, залишаючись лише музейними експонатами.

У другій половині XX ст. іграшка Покуття спорадично ставала об'єктом зацікавлення українських дослідників. У 1977—1978 та 1984—1985 рр. під час експедиційних пошуків у Коломийському, Городенківському та Снятинському районах Івано-Франківської області етнограф Романа Кобальчинська зібрала та опублікувала матеріали про покутські «бички», «жеребці» — дерев'яні фігурки, які застосовували у новорічних обходах [17, с. 12—13]. Етнограф Михайло Паньків зафіксував інформацію про обряд «ходіння з бичками» у селах Городенківського (Вербівці, Торговиця, Топорівці, Сороки тощо) і Снятинського (Задубрівці, Белелуя, Видинів тощо) районів [21, с. 133—136].

громадсько-політичний діяч, бібліограф, музеєзнавець, критик. Активний в таємних гімназійних (Прилуки) і студентських (Українська Студентська Громада, Петербург) організаціях, член РУП та УСДРП. 1908 р. переїхав до Львова, де працював бібліотекарем та урядником музею (1916—1917 рр.) НТШ, в українській пресі («Хроніка НТШ у Львові», «Ілюстрована Україна» тощо). З 1914 р. член етнографічної комісії НТШ. 1914— 1918 рр. співробітник Союзу Визволення України. 1918 р. повернувся на східні землі України, де незабаром помер.: Див. [Енциклопедія українознавства. Словникова частина (ЕУ-ІІ). — Париж ; Нью-Йорк, 1966. — Т. 5. — С. 1672—1682].

[5] Державний етнографічний музей від 1945 р. знаходився у підпорядкуванні АН УРСР, від 1951 р., після об'єднання з Музеєм художнього промислу Міністерства культури УРСР, отримав назву Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР, від 1982 р. — Державний музей етнографії та художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР, від 1992 р. — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства АН України (від 1994 р. — НАН України.

Результати польових обстежень гончарства Коломиї у 1980 — початку 1990-х рр. мистецтвознавця Ростислава Забашти доповнили історію української й, зокрема, покутської іграшки фактами виготовлення іграшок окремими гончарями цього осередку [14, с. 189].

У статтях завідувача відділу кераміки Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського Романи Баран, присвячених місцевому гончарству, знаходимо часткові відомості про інтерпретацію пластичних традицій коломийської кераміки художниками та майстрами у другій половині XX століття [6, с. 9—14; 31]. Окрему увагу дослідниця звернула на творчість майстра декоративної скульптури Марії Ковальчук [32]. Творчий доробок М. Ковальчук аналізували Юрій Атаманюк [30], Оксана Янощак-Пшибила [26, с. 39—43].



Іл. 3. «Комедіант». Дерево, вирізування, столярна техніка. 17 х 8 х 2,5 см, с. Іллінці, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—172 / КВ 6046

В рамках комплексних експедицій, які проводилися на Покутті Інститутом народознавства НАН України впродовж 2013—2015-х рр. під керівництвом професора Ярослава Тараса, автору статті вдалося зафіксувати інформацію про особливості гри та іграшки сільських дітей, яка, зокрема, підтверджує побутування в цьому етнографічному районі у 1900—1950-х рр. типів іграшок, що представлені у колекції МЕХП. В ході польових досліджень увага зосереджувалася на спадковості та збереженні традиції народної іграшки.

Зазначені джерела становлять переконливу базу, яка дає можливість висвітлити історію народної іграшки Покуття, з'ясувати стан, тенденції її розвитку й занепаду, визначити художні та функціональні особливості, на противагу переважній частині інших етнографічних районів України, з яких через доволі пізнє зацікавлення народною іграшкою пам'ятки відсутні, а інформація є мізерною.

Пам'ятки з Покуття авторкою статті розглядались у дослідженнях української народної іграшки [11; 12]. Спеціальна праця про народну іграшку Покуття відсутня, що, зважаючи на самоцінність її як факту культури й, зокрема, вияву художньої творчості, є вагомим аргументом для окремого ґрунтовного вивчення.

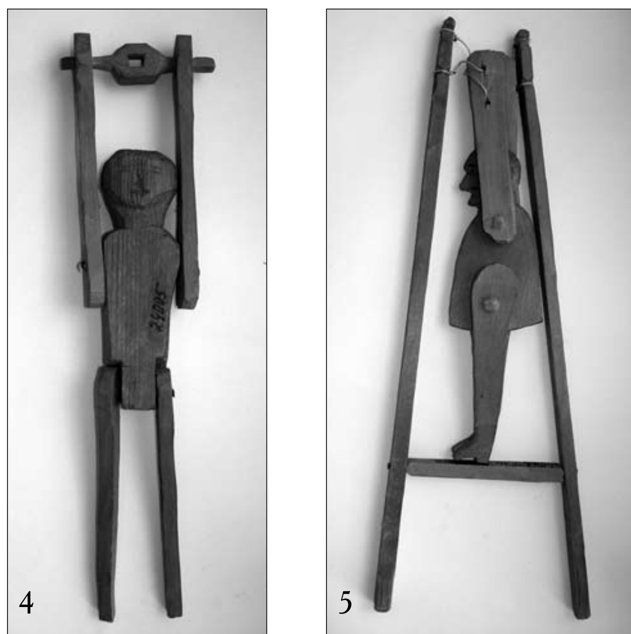
Предметно розглянути еволюційні тенденції народної іграшки Покуття маємо підстави протягом XX — початку XXI ст., який, відповідно до початку фіксації об'єкту вивчення, ключових подій в історії України й зумовленої ними наявної джерельної бази, поділяємо на три етапи: 1910—1930-ті, 1940—1980-ті, 1990—2010-ті роки. Кожен з цих етапів є прикметним в історії народної іграшки, виявляє особливості її функціонування, типологічний склад

У сільському середовищі Покуття протягом 1910—1930-х рр. іграшки виготовляли з легкодоступних природних матеріалів — дерева, глини, соломи, тканини тощо, в домашніх майстернях принагідно, опріч виробництва інших ужиткових предметів. Часто їх виробляли самі діти, здобуваючи навички певного ремесла.

Поширенню дерев'яних іграшок на Покутті сприяли лісові масиви та розмаїття в них порід дерева, яких вистарчало для задоволення господарських потреб. Іграшки виготовляли з м'якої, легко податливої обробці, деревини — сосни, липи, осики, тополі, ліщини, верби тощо, а також кори дуба та сосни [1, с. 1].

Для обробки дерева найчастіше використовували давню, одну з порівняно простих технік — вирізування, що полягало в моделюванні різними прийомами за допомогою ножа цілісної форми предмета, фігурки або їхніх конструктивних частин, які з'єднували дерев'яними кілочками чи в паз.

При оздобленні враховували природну текстуру, колір дерева, узгоджуючи показники матеріалу з



Іл. 4. «Дід». Дерево, вирізування, столярна техніка. 23,5 x 6 x 2 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—175 / КВ 6049

Іл. 5. «Скакун». Дерево, вирізування, столярна техніка. 35 x 15 x 3 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—168 / КВ 6042

формою іграшки. Переважно на Покутті, як і в інших етнографічних районах поширення дерев'яних іграшок в Україні, зокрема Середньому Подніпров'ї, Волині, їхні поверхні залишали чистими або прикрашували плоским контурним різьбленням. Іноді різьблення поєднували з профільним вирізуванням.

Дерев'яну іграшку Покуття періоду 1910—1930-х рр. представляють визначені для цього різновиду української народної іграшки групи: іграшки, які зображують людину (ляльки); музичні інструменти; меблі; знаряддя праці; господарський інвентар; кухонне начиння [11, с. 121]. Типи іграшок, які входять до означених груп, на Покутті набули своєрідних художніх рис.

Покутські ляльки лаконічно й водночас виразно окреслюють пропорції людської фігури, виділяючи найхарактерніші ознаки. Їхня пластична форма має два варіанти вирішення фігурки: об'ємна, кругла та пласка, вирізана за профільним силуетом. Своєрідністю покутських іграшок, які зображують людину, є динамічна конструкція. На відміну від статичних суцільно вирізаних ляльок, що спонукають до певних дій з ними, у покутських аналогах головну увагу зосереджує рух, який вони можуть здійснювати.

До такого типу іграшок належить «дід» («гуцул») (Іл. 2), що за будовою подібний «трача»[6]. Процес пиляння, який імітує фігурка, відтворено завдяки тягарцю (шматку дерева або каменя), що підвішений знизу до «пилки» — вертикальної, зазвичай вдвічі довшої, аніж фігурка чоловіка, планки з нарізаними вздовж зубцями; зверху «пилка» рухомо приєднана до рук фігурки. «Діда» ставили на край лави чи стільця й розхитували, спостерігаючи за рухом. Однотипну з «дідом» дерев'яну іграшку «пильщик» автор першої праці про українську іграшку Марко Грушевський[7] зафіксував на Чигиринщині колишньої Київської губернії (тепер Черкаська обл.) [13, с. 61—62].

Застосування рухомих з'єднань є характерною ознакою інших типів покутських іграшок, які зображують людину. В іграшці «комедіант» (Іл. 3) з Іллінців фігурка чоловіка розташована у середині прямокутної рамки, до якої прикріплена круглою паличкою, що проходить крізь її тулуб, передаючи розкинуті в сторони руки і водночас править за вісь обертання фігурки.

В іграшці «дід» (Іл. 4) з Прутівки руки й ноги узагальненої фігурки чоловіка вирізані окремо й з'єднані з тулубом рухомо. За допомогою держака, вставленого в отвір планки, що прикріплена до рук фігурки, ця фігурка може здійснювати рухи, створюючи образ кумедного чоловіка, який посмикується й підскакує.

В іграшці «скакун» (Іл. 5) з Прутівки фігурка чоловіка підвішена на шнурку поміж двох вертикальних планок, що на 1/3 їхньої довжини знизу (ближче до низу) з'єднані за допомогою третьої. При стискуванні вертикальних планок фігурка виконує різноманітні, в тому числі обертові, рухи.

[6] Трач — рідко вживана назва професії «пиляр», «пильщик» — той, хто розпилює колоду на дошки [22].

[7] Грушевський Марко Федорович (25 квітня (7 травня) 1865, Худоліївка (Чигиринський р-н Черкаська обл.) — 2 вересня 1938) — церковний діяч, педагог, етнограф. У 1897 р. висвячений на священика, служив у Михайлівській церкві села Суботова. На Чигиринщині зібрав багатий матеріал з історії, фольклористики та етнографії, зокрема разом із дружиною Марією Іванівною (уродженою Ілліч) унікальну колекцію народних вишивок і ляльок (зберігається в Музеї Михайла Грушевського у Києві). 11 червня 1938 р. заарештований і ув'язнений в Лук'янівській тюрмі. Відповідно до постанови Особливої трійки НКВС по Київській області від 9 серпня 1938 р. був страчений. Реабілітований 16 травня 1989 року.

Властивої покутській дерев'яній іграшці чисельності варіантів вирішення динаміки ляльки, яку репрезентує колекція МЕХП, в інших етнографічних районах України, а також в народній іграшці західних слов'ян, зокрема поляків, словаків, хорватів, не спостерігаємо. Виняток становить «скакун», відомий у дерев'яній іграшці інших етнографічних районів України. Зокрема, принцип побудови «скакуна» застосовують майстри з осередку Яворів Львівської області до нині, початку XXI століття. На Яворівщині цю іграшку називають «руховик», «гімнаст». На Холмщині у першій третині XX ст. подібна іграшка відома як «руховик». Назви «гімнаст», «паяц» має дерев'яна іграшка 1930-х рр., аналогічної конструкції з українським «скакуном», у сусідній Словаччині, зокрема в околицях Свидника, Пряшева, Мартіна, Прєвідзи [28, s. 90—91].

Звукові іграшки та моделі музичних інструментів у дерев'яній іграшці Покуття репрезентують деркачі та свистки — «свиставки». Крім звукового ефекту їх своєрідність визначають особливості пластики та оздоблення поверхні.

Композиційним центром динамічної просторової структури деркача є зубчастий валик з ручкою. На його осі розташована прямокутна рамка з однією або кількома тонкими пластинками — «язичками», які одним кінцем прикріплені до її вертикальної стінки, іншим — впираються у валик. Від обертання рамки довкола валика, внаслідок руху «язичків» по зубцях, у деркачі виникає звук.

Деркач відомий в усіх етнографічних районах України, а також у країнах Західної Європи — Боснії і Герцоговині [27, s. 364], Польщі [29, s. 40], Словаччині [28, s. 75—78] тощо.

Специфічні ознаки деркача виявляються переважно пластичною диференціацією складових елементів, тобто їхніми розмірами та співвідношенням у структурі, що підкреслює її ажурність чи, навпаки, створює враження монолітності. Так ажурну будову деркача — «туркала» (Іл. 6) з Прутівки творять тонкі ліщинові прутики. У просторі рамки «Туркала» рівномірно розташовані чотири «язички», що додає структурі ефекту легкості й водночас при обертальному русі підсилює силу та тембр його звучання. Декоративність просторової форми «Туркала» підкреслює оздоблення, що побудоване на контрасті між почергово розміщеними на поверхні його скла-



Іл. 6. Деркач-«туркало». Дерево, вирізування, столярна техніка. 32,5 х 19 х2 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ I—185 / КВ 6059

дових елементів смужками — темно-коричневими з корою та світло-жовтими без неї.

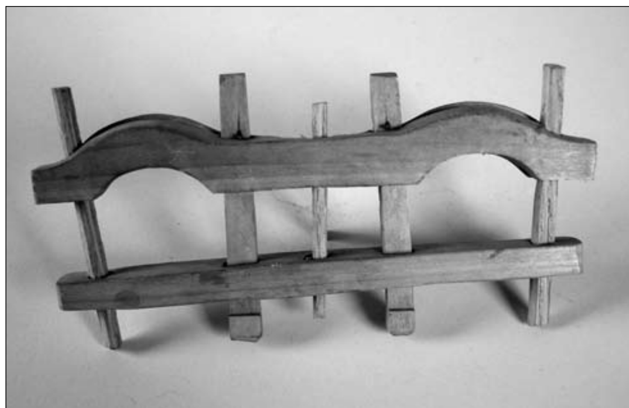
Покутські «свиставки» — прості, вирізані переважно самими дітьми, з очерету, вербової гілки, або фігурні, обробка яких потребує певних навичок володіння ножем. Трапляються також свистки точені на верстаті.

Усталеними для української народної дерев'яної іграшки типами представлені покутські іграшкові меблі — лава, стіл, скриня тощо, які є моделями хатніх меблів.

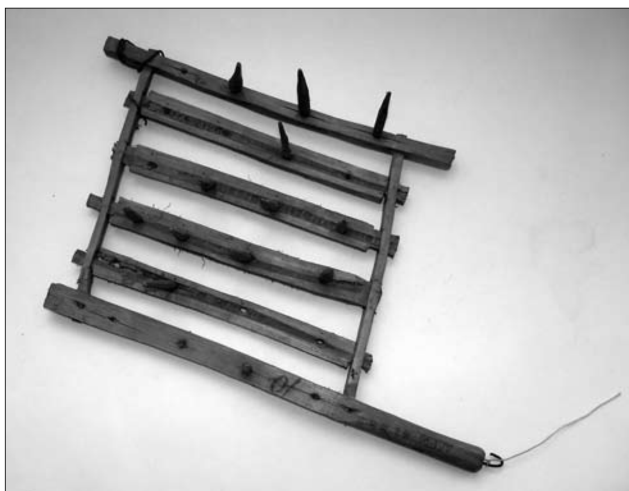
Іграшкові знаряддя праці, господарський інвентар та кухонне начиння, подібно до «меблів», своїми формами, а іноді і декором, у зменшених для зручності дитини пропорціях, повторюють ті, якими користувались дорослі (Іл. 7—12).

Іграшкові транспортні засоби — візочки, тачечки, санчата, човники, так само узагальнено моделюють форми відповідних предметних реалій (Іл. 13—15).

Слід зазначити, що покутські іграшки-моделі не вирізняються показною художньою виразністю. Вони, як і реальні прототипи, мало декоровані або зовсім не мають прикрас. Однак вражають формою й оригінальною, часто динамічною конструкцією, яка акцентує найсуттєвіше, тобто те, що дає дитині можливість уявити ціле. Властиві іграшковим моделям побутових предметів раціональні якості відповідали їхньому призначенню — поступово через гру долучати дитину до господарської практики, формувати певні трудові навички, виховувати працьовитість.



Іл. 7. Ярмо. Дерево, вирізування, столярна техніка. 7,5 x 14,5 x 1,2 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—166 / КВ 6040



Іл. 8. Борона. Дерево, вирізування, столярна техніка. 18,5 x 11,5 x 3,5 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—816 / КВ 7372



Іл. 9. «Самотічка» (Мотовило). Дерево, вирізування, столярна техніка. 10 x 19 x 10 см. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—65 / КВ 5938

Іграшкову зброю представляють «пістолі», що є спрощеними моделями справжніх не лише за формою, але й функцією — здатністю «стріляти», тобто відкинути саморобну «кулю» на певну відстань (Іл. 16). До цієї групи іграшок належать також «сикавки», «пукавки», які мають прості динамічні конструкції. «Пукавка» (Іл. 17) та «сикавка» — іграшки з дерев'яної, часто бузинової трубки, різняться тим, що в «пукавці» куля із клоччя виштовхується з трубки стисненим повітрям за допомогою дерев'яної палички, а в «сикавку» — всмоктується вода, а потім таким же чином видувається струменем. «Сикавка» та «пукавка» належали до улюблених забавок хлопців[8].

Для рухливих ігор призначалися «Фуркала», «Вужчала». «Фуркало» — шматок деревини або дощечка, з'єднана з ручкою за допомогою крученої мотузки. Взявши за ручку, дощечку обертали по радіусу з прискоренням, внаслідок чого від тертя деревини з повітрям виникав протяжний звук — «фуркання». «Вужчало» — невеликий шматок дерева ромбоподібної форми з двома отворами посередині, у які протягували мотузок та зв'язували його кінці докупи (Іл. 18). Утворені петлі мотузки натягали на пальці та обертали «вужчало», потягуючи мотузок, щоб він закручувався, то розкручувався, від чого виникав звук — «вуж-вуж-вуж». У цих іграшках, як і в моделях зброї, цінували не так художні особливості, як їхню функціональність, придатність до гри.

З групи іграшок, що застосовувались для логічних ігор, на Покутті поширеною була морока — «хрест». Мороку складали з шести прямокутних фігурно вирізаних з країв брусочків, посередині яких вибрані пази, що давало можливість припасовувати брусочки один до одного так, щоб утворилася об'ємно-просторова хрестоподібна фігура. Поверхня мороки зберігає природний колір та текстуру дерева. Подібні мороки побутували в інших місцевостях Прикарпаття, а також на Середньому Подніпров'ї. Морока «чортів замок» аналогічної будови відома у місцевостях Пряшева, Нітри, Банської Бистриці сусідньої з Україною Словаччини [28, s. 144—145].

Іграшок зі соломи та інших рослинних матеріалів з Покуття, попри поширення цього виду художньої

8 Записано Герус Л.М, 10.07.2014 р. в с. Незвисько (Незвище) Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. від Андрухович Анни Василівни, 1927 р. н.

Записано Герус Л.М, 10.07.2014 р. в с. Лука Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. від Суховій Анастасії Петрівни, 1924 р. н.

творчості в регіоні, збереглося мало. У колекції МЕХП цей тип іграшки представляє пам'ятка з місцевою назвою «бричка» зі с. Прутівка (Іл. 19), що є спрощеною й водночас своєрідно вирішеною моделлю коша для воза.

За тим самими принципом максимального узагальнення та винахідливості потрактування утворена скрипочка з с. Видинів (Іл. 20), що виготовлена зі стебла кукурудзи. На стеблині від колінця до колінця відколено дві тонкі смужки та з протилежних країв коло коліна підійнято їх на закладинках угору, що імітує струни. Звук створюється за допомогою палички — «смичка», яким водять по одведених частинах стебла — «струнах».

Про покутські ляльки з тканини збереглися лише свідчення. Колекція, подарована учасниками етнографічної секції Снятинського Окружного Відділу товариства «Взаїмної помочі галицьких і буковинських учителів і учительок» Музею НТШ, була втрачена внаслідок окупації Галичини під час Першої світової війни, що, як уже зазначалося, зафіксовано в інвентарній книзі Музею [3]. Одначе ляльки з тканини, що залишилася від ужитого одягу або від пошиття нового, як іграшку свого дитинства, найчастіше пригадують мешканці похилого віку з Покуття[9].

Пам'ятки глиняної іграшки кінця XIX — першої половини XX ст. з Покуття, де гончарство зосереджувалося головним чином у Коломиї, Снятині, Кулачківцях Снятинського району, не траплялися. Проте розвиток, зокрема декоративної пластики малих форм у наступний період, від другої половини XX ст., дає підстави твердити про існування традиції. Зазначимо, що глиняна іграшка Покуття, як і загалом декоративно-ужиткове мистецтво, особливо кераміка, тісно пов'язана з Гуцульщиною. Окремі майстри, й саме ті, які відомі як іграшкарі, мігрували у межах цих регіонів. Коломиянином був гончар Григорій Цвілик, який після одруження у 1922 р. з Павлиною Совіздранюк оселився у Косові. У Коломиї народився Михайло Рощиб'юк, одружившись з сестрою П. Цвілик Ганною Совіздранюк, він жив у Косові, на схилі літ знов повернувся до Коломиї. Йосип Табохорнюк з Пістиня Косівського району Івано-Франківської області у 1956—1958-х рр. мешкав і працював у Коломиї.

Таким чином, покутська іграшка 1910—1930-х рр. відповідала основним засадам етнопедагогіки — сприяла фізичному, духовному, інтелектуальному розвитку дитини, вихованню в неї доброзичливості, порядності, працьовитості, чесності. Водночас іграшка задовольняла потреби та уподобання дітей. Так, дівчатка вибирали для гри ляльки — символ мате-



Іл. 10. «Пральник». Дерево, вирізування, столярна техніка. 19 x 11,5 x 2 см. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—58 / КВ 5931



Іл. 11. «Маглівниця». Дерево, вирізування, столярна і токарна техніка. 18 x 11,5 x 2 см. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—61 / КВ 5934

[9] Записано Герус Л.М, 10.07.2014 р. в с. Незвисько (Незвище) Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. від Андрухович Анни Василівни, 1927 р. н.

Записано Герус Л.М, 10.07.2014 р. в с. Гарасимів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. Слободян Євдокії Михайлівни, 1939 р. н.

Записано Герус Л.М, 12.07.2014 р. в с. Чортівець Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. від Водянчук Анни Василівни, 1926 р. н.

Записано Герус Л.М, 18.07.2015 р. в с. Завалля Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. від Гук Ольги Дмитрівни, 1938 р. н.

Записано Герус Л.М, 18.07.2015 р. в с. Княже Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.. від Гаврилюк Ольги Василівни, 1933 р. н.



Іл. 12. «Топорець». Дерево, вирізування, столярна техніка. 38 x 10 x 2 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—174 / КВ 6040



Іл. 13. Візок. Дерево, вирізування, столярна техніка. 35 x 18,5 x 4 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—177 / КВ 6051



Іл. 14. Тачка. Дерево, вирізування, столярна техніка. 4,5 x 18,5 x 6,5 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—165 / КВ 6039

ринства, продовження роду. Хлопчики надавали перевагу зброї, динамічним іграшкам, що втілювали ідею безпеки та захисту, розвивали моторність, мужність, хоробрість, спритність. Звукові іграшки та моделі музичних інструментів сприяли розвитку слуху та відчуття ритму. Моделі предметів хатнього вжитку, знарядь праці, транспортних засобів зароджували любов до праці, формували навички, знання й уміння, необхідні у дорослому житті. Мороки — вправляли у дітей терпіння, увагу та винахідливість.

Принагідно у зв'язку з іграшками слід згадати зафіксований на Покутті у селах Снятинського, Городенківського, Коломийського районів звичай «ходіння з бичками». У надвечір'я Нового року (13 січня) або вранці на Новий рік, день св. Василя (14 січня) до початку Служби Божої, хлопчики 4—11 років клали до тайстри завчасно власноруч або батьком і дідусем виструганi з вербових чи тополевих прутів фігурки, які називали «бички» (Снятинський, Городенківський р-ни), «жеребці» (Коломийський р-н). Кожна з фігурок мала певне значення: «парубок», «дівка», «староста», «дружка», «весілє», «віл», «корова», «скарб», «кочерга», «сокира», «маглівниця», «лопата», «лава», «колач», «дійниця», «вулик з бджолами», «паром», «човен», «місяць», «сонце», «церква», дзвіниця» й ходили від хати до хати, по усій громаді . «Бички» несли у капелюсі, тайстрі або навмисно пошитому мішечку. Зайшовши до оселі, віталися: «Христос рождається!»; господарі відповідали: «Славіте Його!»; тоді хлопці трясли тайстрою й промовляли: «Прошу на бички» або «Ловіть бички», «Треба Вам бички, телички, вівці, бджоли?»[10]. Усі члени родини, заплативши по два сотики, добували з тайстри одну з фігурок, яка передбачала їм події наступного року [3]. У селах Снятинщини господар «крав» трохи «овечок» і «бджіл», ставив їх під скатертину або розкидав по стайні [21, с. 136]. Якщо в хаті була дівчина на відданню, то залишали фігурки «старостів», яких ставили за образи[11]. Такі обходи у середовищі селян Покуття сприймалися радше, як спосіб проведення дозвілля в час Різдвяних свят. Найважливішою в обходах з «бичками» була імпровізована сценка, в ході якої витягували фігурки з тайстрини, називали їх та активно коментували. Такі обходи протривали на Покутті до середини 1950-х рр., в окремих селах до 1970 — початку 1980-х років.

На Покутті, як і в інших етнографічних регіонах України, у період страсних днів, від Великого Четверга до Великої П'ятниці, дітям давали деркачі, якими вони (замість церковних дзвонів) сповіщали про початок богослужіння.

[10] Записано Герус Л.М. 21.07.2015 р. в с. Задубрівці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. від Матейчука Василя Івановича, 1965 р. н.

[11] Записано Герус Л.М. 21.07.2015 р. в с. Задубрівці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. від Матейчука Василя Івановича, 1965 р. н. Записано Герус Л.М, 21.07.2015 р. в с. Задубрівці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. від Ткачук Євдокії Михайлівни, 1939 р. н.

В ході експедиційного дослідження Покуття у 1990-х та 2010-х рр. місцеві мешканці під час спілкування не відразу пригадували іграшки, якими бавилися в дитячому віці. У їхній пам'яті більше закарбувалася скрута, що зазнали її в роки дитинства, які припали на складний спричинений наслідками першої та другої світових воєн період. Водночас респонденти зазначали, що переважно гра дітей поєднувалася з певними їх обов'язками — доглядом за свійською птицею, випасанням худоби, збиранням овочів тощо, під час виконання яких діти мали змогу виробляти собі іграшки. Факт виготовлення іграшок самими дітьми та поєднання гри з посильною для дітей працею є віддзеркаленням основних принципів виховання дітей в українських селах, які базувалися на прищепленні та плеканні працьовитості, самостійності, винахідливості, кмітливості, комунікації. У традиціях виховання дітей в українців пріоритетним був ідеал працелюбності, раціонального господарювання, у зв'язку з чим дітей рано залучали до праці.

Виготовленням іграшок займалися в умовах домашніх майстерень. Часто їх виробляли самі діти. Особливістю збірки дерев'яної іграшки зі Снятинщини є те, що іграшки, які увійшли до неї, — витвори дитячих рук. Виготовлення іграшок дітьми для себе або молодших братиків і сестричок було поширеною практикою у сільському середовищі кінця XIX — початку XX ст. та й у наступний період. Нерідко ці іграшки потрапляли до збірок музеїв. Наприклад, у 1913 р. маляр Олекса Майданюк для Музею НТШ закупив, як записано у звіті діяльності Музею, «15 мистецьких виробів з дерева талановитого маленького лемківського пастушка-різьбяра і його меншого брата» [19, с. 27]; в інвентарній книзі Музею зазначено ім'я хлопця Василько Війтович та його вік 13 років [4].

Виготовляючи іграшки, діти розвивали творчу уяву, винахідливість, вміння пристосуватися до умов середовища проживання, набували потрібних у дорослому віці практичних навичок.

Від повоєнних 1940-х рр. у зв'язку з відбудовою промисловості й, зокрема, іграшкової індустрії, виготовлення іграшок з природних матеріалів поступово відходить і до початку 1990-х практично занепадає.

Зміна звичаєво-побутових пріоритетів українців, що була зумовлена розвитком промислового виго-



Іл. 15. Сани. Дерево, вирізування, столярна техніка. 3,7 х 16 х 7,5 см, с. Іллінці, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—173 / КВ 6047

товлення предметів широкого вжитку, викликала посилення уваги до декоративності традиційних речей. Зокрема, пластична виразність дерев'яної іграшки стала поштовхом для створення сувенірної продукції — мініатюрних фігурок людей, розмальованих в стилізований автентичний одяг, фігурок тварин, яких часто за певним сюжетом поєднували у групи [7, с. 54—94, 113—118, 120—121. Виготовлення сувенірів пов'язувалося з діяльністю підприємств народних художніх промислів, зокрема Коломийського лісокомбінату, філії Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату у Коломиї тощо [20, с. 113—114]. У 1960—1970-х рр. сувеніри, не складні у виконанні, лаконічні за формами, що відповідало техніці виточування й вимогам стандарту, користувалися попитом у туристично привабливих місцевостях Прикарпаття та згодом з незначними локальними відмінностями поширилися на інші регіони України. Проте мода на них вже у 1980-х минула, підприємства, вчасно не зорієнтувавшись у кон'юнктурі, переповнили ринок сувенірною продукцією, що відповідно призвело до скорочення її виробництва.

У другій половині XX ст. внаслідок регресу гончарства під тиском промислового виробництва дешевого металевого посуду до виготовлення декоративних речей — посуду та пластики малих форм звернулися окремі гончарі.

На Покутті традиції гончарства плекали коломияни Василь Кахнікевич (1917—2001) з родини гончарів Марії Білоскурської та Федора Кахнікевича, його доньки Надія Никорович (1947 р. н.), Марія Кахнікевич (1951 р. н.), онук Сергій Никорович (1974 р. н.). З 1983 р. Кахнікевичі (батько



Іл. 16. «Пістоль». Дерево, метал, вирізування, столярна техніка. 17,5 x 21 x 3,5 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—131 / КВ 6004



Іл. 17. «Пукавка». Дерево, вирізування. 33,5 x д. 3,5 см, с. Іллінці, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—44 / КВ 5917



Іл. 18. «Вужчало». Дерево, вирізування. 8,5 x 2,5 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ І—101 / КВ 5974

та доньки) працювали у філії Івано-Франківських майстерень Художнього фонду України, що почала діяти у Коломиї. Родина зберегла усталені технологію виготовлення, техніки формування та орнаментування керамічних виробів коломийського осередку. Поряд з ужитковим посудом робили також іграшковий.

З метою відродження традицій коломийського гончарства з 1971 р. при Коломийському заводоуправлінні будівельних матеріалів діяв відкритий цех майоліки та кахлярства [20, с. 14]. У співпраці з науковими співробітниками Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття фахівці заводу намагалися відродити виробництво різних видів ужиткового посуду, виготовляли й дрібну пластику, зокрема, О. Факекте, А. Варадовський, Л. Цибульська, Р. Подоляка, М. Лобурак, О. Горичко, П. Дримбуленда, подружжя Гнатюків.

В жанрі дрібної пластики творчі пошуки проводили випускники Косівського технікуму народних художніх промислів ім. В. Касіяна Тарас Матейчук (1940—1991), Марія Лобурак, Лариса Цибульська.

Під час навчання у Косівському технікумі народних художніх промислів Т. Матейчук особливо захопився декоративною скульптурою, яка згодом стали домінуючою в його творчості. Творчий почерк майстра формувався під впливом мистецтва Гуцульщини та Покуття. В невеликих виконаних в теракоті скульптурних композиціях митця розкривається етнографічна тема. Зокрема, вони присвячені побуту покутян, історичним подіям, часто пов'язані з літературними героями та фольклором. Гостросюжетні, динамічні скульптури художника виявляють певні психологічні характери персонажів.

У доробку Л. Цибульської невеликі сувенірні форми та жіночі прикраси. Основна рисою творчої манери майстрині є пошук нових форм, інтерпретація орнаментальних мотивів та елементів.

Глиняна дрібна пластика коломийських майстрів оздоблена властивими для цього осередку мотивами та елементами — листочки, галузки, крапки, кривульки. Розпису притаманна композиційна довершеність, чіткість, гармонійність і контраст кольорів: зелений і коричневий на білому фоні, білий і зелений — на коричневому.

У жанрі декоративної дрібної пластики творила самодіяльна майстриня Марія Ковальчук (1934—1992) з с. Великий Ключів Коломийського району Івано-Франківської області, фігурки якої відрізняються від робіт інших майстрів підкресленою декоративністю. Усі скульптурки майстриня виконувала з маси, яку готувала, змішуючи слудву (місцеву глину), папір, борошно, окріп, казеїновий або столярний клей, технікою ручної ліпки на заздалегідь змайстрованому

дерев'яному каркасі. Фігурку висушувала, білила сумішшю білої гуаші та клею ПВА, розмальовувала гуашевими фарбами та лакувала. Кожна зі скульптурок самодіяльної художниці є оригінальним твором вже з огляду на те, що виконана вручну у єдиному екземплярі. У них відсутній цілковитий натуралізм, хоча фігурки — прототипи мешканців Великого Ключева, Верховини, Мишина. Колірні нюанси скульптури засвідчують своєрідне бачення майстринею гри площин, плям, штрихів, яка надає пластиці емоційності, творячи настрій свята, життєрадісності. У 1986 р. твори М. Ковальчук увійшли до «Енциклопедії примітивізму», яка була видана в Югославії [30; 32].

Розвиток декоративної пластики стимулюють мистецькі імпрези. У 1983 р. на республіканському фестивалі народного мистецтва у Києві кераміку Коломиї репрезентувала родина Кахнікевичів. У середині 1900-х рр. в Івано-Франківському краєзнавчому музеї за ініціативою коломийської майстрині декоративно-ужиткового мистецтва Марії Ступарик була організована виставка різдвяної та новорічної атрибутики «Задубрівські майстри до Різдвяних та Новорічних свят», на якій, зокрема, вперше були представлені чисельні варіанти покутських «бичків», виконані М. Ступарик та майстром Василем Матійчуком зі с. Задубрівці Снятинського району [21, с. 136].

Таким чином, у 1910—1930-х рр. на Покутті побутували іграшки з дерева, соломи, тканини, а також, зважаючи на наявність в регіоні гончарних осередків й розвиток декоративної пластики у наступний період, з глини. Збірка МЕХП стверджує особливу популярність на Покутті дерев'яної іграшки. Дерев'яна іграшка Покуття представлена визначеними для цього різновиду української народної іграшки та відомими сусіднім етносам, зокрема полякам, словакам, німцям групами — іграшки, які зображують людину (ляльки), музичні інструменти, меблі, знаряддя праці, господарський інвентар, кухонне начиння. Типи іграшок, які творять розмаїття кожної з означених груп, на Покутті природно набули своєрідних функціональних та художніх особливостей. Специфічні локальні риси дерев'яної іграшки виявляються головним чином оригінальним динамічним формально-конструктивним вирішенням, особливістю оздоблення поверхні, яка переважно є чистою, гладкою. Своєрідністю покутських іграшок, які зображають людину, на Покутті є динамічна конструкція, що не зустрічається в дерев'яних іграшках українців інших етнографічних регіонів України, а також сусідніх етносів.



Іл. 19. Кошик «бричка». Солома, плетіння. 9 x 2,5 x 4 см, с. Прутівка, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1912 р. МЕ I—167 / КВ 6041

Неповторною в інших етнографічних районах є лаконічна пластика покутських солом'яних іграшок.

Впродовж 1940—1980-х рр. внаслідок розвитку іграшкової промисловості народна іграшка поступово втрачала своє практичне, ігрове та виховне значення, натомість посилювалася її естетична функція. У зв'язку з тим на Покутті, як і в більшості районів Прикарпаття, на основі спадкоємних традицій народного забавкарства, набуває розвитку декоративна пластика малих форм.

Від 1990-х рр. зі здобуттям Україною незалежності час від часу здійснюються спроби відродити давні ігри та іграшки, що мають головним чином демонстраційну форму.

На Покутті, як і в Україні, народна іграшка доволі обмежено використовується у різного рівня навчальних закладах, хоча саме в галузі освіти має перспективу. Повсюдність практики виготовлення дітьми іграшок з природних матеріалів у традиційній культурі наприкінці XIX — на початку XX ст. та, зокрема на Покутті, є переконливим аргументом для поширення її в освітньо-виховному процесі нині, на



Іл. 20. Скрипка. Стебло кукурудзи, вирізування. 20,5 х д. 3.5 см, с. Видинів, Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. 1936 р. МЕ І—80 / КВ 5953

початку XXI століття. Зрозуміло, що сучасній дитині, яка на певному рівні володіє комп'ютерними технологіями, можуть здатися не цікавими давні іграшки, наприклад моделі знарядь праці селян. Одначе давні іграшки, попри те, що є культурними пам'ятками, втілюють у зменшеному вигляді реальні предмети побуту, часто вже втрачені, отже є ілюстраціями до історії. Пізнання історії культури через іграшку — це один з аспектів на користь її неоціненної вартості, зокрема, й у виховному процесі.

Для того, щоб пробудити інтерес до народної іграшки у дитини XXI ст., потрібно, через виготовлення її зразків шляхом копіювання, повторення, навчити дитину аналізувати, тобто побачити й виокремити ті знакові елементи, які ідентифікують українську приналежність, тобто є носіями національного, а пізніше, на наступному етапі, ці, виокремлені й осмислені відповідно до суспільно визначених умов, потреб, а також завдань, елементи, втілити у сучасну іграшку, і не лише в іграшку. Цей шлях адаптації традиційного до нових умов вже відомий. У такий спосіб, творячи національний стиль ужиткових речей, працювали відомі митці, зокрема Сергій Васильківський, Григорій Нарбут, Василь Кричевський, Іван Левинський, О. Кульчицька. У цьому контексті іграшка, як один серед предметів, з якими найперше контактує дитина, звертає особливу увагу. Очевидно, це перспектива не одного дня, все ж, необхідно прищепити українським дітям здатність бачити, розуміти і любити красу автентики, аби у дорослому житті у їхньому оточенні знайшлося місце для речей в українському стилі. Іграшка у цій справі є початковим, дієвим помічником.

1. Архів Інституту народознавства НАН України (далі — ІН НАН України). — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 338. — Зош. 1. — С. 15.
2. Архів ІН НАН України. — Ф. 3. — Спр. 2. — Арк. 102.
3. Інвентарна книжка Етнографічного музею Наукового товариства ім. Шевченка. — № ІІ.
4. Інвентарна книжка Етнографічного музею Наукового товариства ім. Шевченка. — № VI.
5. Інвентарна книжка Етнографічного музею Наукового товариства ім. Шевченка. — № VIII.
6. *Баран Р.* Коломия — центр гончарства / Романа Баран // Науково-технічний журнал Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського «Народний дім 1'93». — Коломия : Коломийська міська друкарня обласного управління з преси, 1993. — С. 9—14.
7. *Бутник-Сіверський Б.С.* Український сувенір. / Б.С. Бутник-Сіверський. — Київ : Наукова думка, 1974. — 231 с. : іл.
8. В справі Музея старинностей при Науковому Товаристві ім. Шевченка // Хроніка НТШ. — 1901. — Ч. 8. — Вип. IV. — С. 17—18.
9. Вистава домашнього промислу в Коломиї під протекторатом їх ц. к. Високости Архикнязя Кароля Франца Йосифа і Архикнягині Зити в днях 21—30 вересня 1912 року: Каталог. — Коломия : Накл. виставового комітету з друк. А.В. Кисилевського і С-ки, 1912.
10. *Герус Л.* Народна іграшка, обрядове печиво у малюнках Олени Кульчицької / Людмила Герус // Народознавчі зошити. — 2001. — № 1.— С. 175—180 : іл.
11. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Людмила Герус. — Львів, 2004. — 264 с. : іл.
12. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Людмила Герус. — Київ : Балтія-Друк, 2007. — 64 с. : іл. — (Укр., англ.).
13. *Грушевський М.* Дытячи забавкы та гры усяки. Зибрани по Чыгырынцыни кыивськои губерни / Г[рушевський] М[арко] // Киевская старина. — Киев, 1904. — Т. 86. — № 7/8. — С. 51—105.
14. *Забашта Р.* Гончарний промисел Коломиї / Ростислав Забашта // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Опішне : Українське народознавство, 1996. — Кн. 3. — С. 187—192.
15. Звіт з діяльності Товариства «Взаїмна поміч галицьких і буковинських учителів і учительок». — Львів, 1914. — 45 с.
16. Каталог виставки Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського. Кераміка родини Канікевичів / облполіграфвидав ; під ред. В.І. Рудковського ; укл. Баран Р.Р. — Івано-Франківськ, 1989. — 20 с.
17. *Кобальчинська Р.* Покутські «бички», «жеребці». Народне дитяче ворожіння на Покутті та Буковині / Романа Кобальчинська // Слово Просвіти (Тижне-

вик Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка). — 2004. — № 3 (223). — 15—21 січня. — С. 12—13.
18. *Назаріїв О.* Справоздане з музея за час від 1 жовтня до 31 грудня р. / Ол. Назаріїв // Хроніка Наукового товариства імени Шевченка у Львові. Справоздане за місяці: вересень — грудень. — Львів, 1912. — Вип. IV. — Ч. 52. — С. 32—36, 48.
19. *Назаріїв О.* Справоздане з музея за місяці січень — цвітень 1913 року / Ол. Назаріїв // Хроніка Наукового товариства імени Шевченка у Львові. — Львів, 1913. — Вип. II. — Ч. 54. — С. 24—31, 36.
20. *Никорак О.І.* Івано-Франківська обл. / О.І. Никорак // Народні художні промисли УРСР. Довідник. — Київ : Наукова думка, 1986. — С. 112—116.
21. *Паньків М.* Покутські «бички» (різдвяно-новорічний обряд) / Михайло Паньків // Берегиня (Всеукраїнський народознавчий часопис). — 1995. — № 3—4 (7). — С. 133—136.
22. Словарь української мови / упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко : в 4-х т. — Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. — Т. 4. — С. 280.
23. Тимчасовий катальоґ Українського національного музея при Науковім товаристві імени Шевченка у Львові. Відділ археольоґії і етноґрафії. — Львів : з друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка. — Б. н. — Б. ч. — 31 с. + додатки (фото).
24. Товариство «Взаїмна поміч українського вчительства» 1905—1930. — Львів : накладом «Взаїмної помочі українського вчительства», 1932. — 339 с. + 23 с. (пісні, ноти, вірші).
25. Хроніка Наукового товариства імени Шевченка у Львові. — Львів, 1912. — Вип. IV. — Ч. 52. — 48 с.
26. *Янощак-Пшибила О.* Творчий доробок Марії Ковальчук / Оксана Янощак-Пшибила // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. — 2008. — № 12/13. — С. 39—43.
27. *Obradović M.* Zvučne igračke seoske dece v Bosni i Hercegovini / Milica Obradović // Рад VII конгреса савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960. године. — Охрид, 1964. — S. 363—368 : il. 3.
28. Pančuhová E. Drevené ľudové hračky v slovenských műzeách / Eva Pančuhová. — Martin : Osveta, 1988. — S. 75—78. — Obr. 32—34 : il.
29. *Seweryn T.* Polskie zabawki ludove / Tadeush Seweryn. — Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1960. — 132 s. : il.
30. *Атаманюк Ю.* Краса Гуцульщини, передана через глину / Юрій Атаманюк. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.chasipodii.net/article/13984.
31. *Баран Р.* Коломия — центр гончарства / Романа Баран. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://hutsul.museum/museum/articles/kolomya-keramika-schkola/.
32. *Баран Р.* Серйозні забавки Марії Ковальчук / Романа Баран. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.ko.if.ua/museum/publications/01.htm.

Lyudmyla Gerus

THE FOLK TOY OF POKUTTYA

On the basis of studying the collection from the Museum of ethnography and art craft in the Institute of ethnology of NAS Ukraine, and the analyses of field and archive materials, the history of folk toy of Pokuttya is shown in the paper; trends of development and decline during the 1910—2010 years and its artistic and functional features are also reviewed.

Keywords: folk toy, game, function, plastic, form, color, décor.

Людмила Герус

НАРОДНАЯ ИГРУШКА ПОКУТЬЯ

На основании изучения собрания Музея этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины, анализа полевых и архивных материалов, освещена история народной игрушки Покутья, прослежены тенденции развития и упадка на протяжении 1910—2010 гг., определены ее художественные и функциональные особенности.

Ключевые слова: народная игрушка, игра, функция, пластика, форма, цвет, декор.



Василь СИВАК

НАРОДНІ МЕБЛІ У СЕЛЯНСЬКОМУ ЖИТЛІ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ ТА СЕРЕДНЬОГО ПОЛІССЯ КІН. XIX — XX ст.: ТЕСАНА НЕРУХОМА ЛАВА

На основі зібраних польових матеріалів, наявних джерел та даних наукової літератури стисло аналізується архаїчний вид народних меблів для сидіння в інтер'єрі селянського житла — тесана нерухома лава. Прослідковуємо час її виникнення, матеріал, розміри, форму, варіанти конструктивних з'єднань, функціональне призначення. Матеріал представлений переважно двома регіонами України — Українськими Карпатами (Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина) та Середнім Поліссям (межиріччя Ужа і Тетерева).

Ключові слова: Українські Карпати, Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Середнє Полісся, народні меблі, відмостка, тесана лава, конструктивні з'єднання.

Дослідження народних меблів українців неможливе без з'ясування походження як окремих елементів, так і деяких видів меблів. А тому при висвітленні окресленої теми ми користувалися історичним методом дослідження. Адже, посилаючись на думки вчених, «серед етнографічних матеріалів, на яких базується історична етнологія, при з'ясуванні походження та еволюції окремих компонентів народної культури найбільшу цінність становлять пережитки, тобто явища, які виникли сотні чи навіть тисячі років тому і збереглися у традиційному побуті українців до XX ст. включно в первісному чи дещо видозміненому вигляді» [16, с. 193].

Народні меблі — складова частина внутрішнього житлового простору селянського житла, а ширше — матеріальної та духовної культури українського народу. Вони ввібрали в себе надбання минулих епох, створили органічну єдність у замкненому просторі селянської оселі. Меблі відзначаються практичністю, естетичними уподобаннями та консерватизмом селянина щодо їх розташування в хаті. Ця ділянка народної культури віддзеркалює спосіб життя, матеріальні та соціальні відносини, традиції, світосприйняття, звичаї та вірування народу тощо.

Можемо допустити, що з усіх предметів, які створювала людина, меблі є одними з найбільш недовговічних, позаяк матеріалом для їх виготовлення є деревина, яка, зважаючи на її природну структуру, досить легко зазнає різних змін.

На початку XX ст. житлова площа бойківської, гуцульської, лемківської та поліської хат була незначною, становила в середньому 25—30 кв. м [25, с. 110; 40, с. 125]. Тому селяни намагалися раціонально заповнити її найбільш необхідними меблями та обладнанням. Деякі з них були настільки довільних розмірів, наскільки дозволяли розміри житлової частини помешкання. Відповідно простою була їх форма, конструкція та зовнішній вигляд. Виготовляли їх з різних порід місцевої деревини. Кожен вид меблів та обладнання мав у хаті своє усталене, вироблене упродовж віків місце. Залежно від функціонального призначення, поділимо їх на три умовні групи:

1) для сидіння, відпочинку, сну (лава, ослін, стілець, табурет, крісло, канапа, бамбетль, піл, ліжко, колиска);

2) для прийняття їжі (стіл, стіл-скриня);

3) для схову, укладання та зберігання речей і предметів хатнього та господарського користування (скриня, полиця, мисник, жердка, грядки).

З погляду практичних властивостей ми поділяємо їх на такі умовні чотири групи:

1) нерухомі чи стаціонарні, які знаходяться за традиційно визначеним місцем у хаті; їх типи та варіанти — нерухома лава, піл;

2) рухомі, які знаходяться на певному місці в хаті; їх типи та варіанти — рухома лава, стіл, мисник, скриня, ліжко;

3) рухомі, які не завжди знаходяться за традиційно визначеним місцем у хаті; їх типи та варіанти — ослін, колиска, стілець, табурет, крісло, канапа, бамбетль;

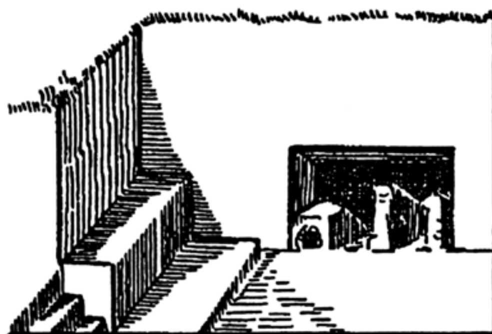
4) обладнання, переважно стаціонарне, яке виконувало окремі функції меблів; їх типи та варіанти — жердка, грядки, полиця, вішалка.

У запропонованій статті, основу якої становлять матеріали польових етнографічних досліджень автора, охарактеризовано матеріал, розміри, форми та конструктивні варіанти одного із видів народних меблів для сидіння — нерухому лаву. «Лава», «лавиця» протягом століть побутувала у селянському житлі Українських Карпат (бойків, гуцулів, лемків) та поліщуків Середнього Полісся (межиріччя Ужа і Тетерева), як і на всій території України [1, арк. 16, 34 40, 43; 11, с. 61; 13, с. 114; 18, с. 25; 19, с. 67; 22, с. 49; 24, с. 167; 28, с. 165; 27, с. 121; 29, с. 118; 47, с. 228; 39, с. 283; 40, с. 29; 41, с. 302; 38, с. 57; 45, с. 14; 46, с. 183]. Саме у цих регіонах України найдовше збереглися релікти традиційної матеріальної та духовної культури з життя етносу, які ще фрагментарно можна було побачити, описати, зробити світлини, зарисовки тощо під час експедиційних відряджень в останній чверті XX століття.

Географічне розташування цих регіонів — гориста місцевість, ліси, бурхливі ріки, озера, болота, суцільне бездоріжжя століттями робили важкодоступним сполучення до сіл, а певна ізоляція стримувала їх соціально-економічний розвиток. Але саме ці чинники сприяли довгостроковому збереженню у зазначених регіонах давніх за походженням реліктів традиційної культури, тоді як в інших, вони майже вийшли з ужитку або представлені дуже фрагментарно, особливо складові матеріальної культури.

Нерухома лава найдовше функціонувала у житлах з опаленням «по-чорному», спорадично у напівкурних і поступово зникла з опаленням «по-білому».

Основу лави складали: верхня сідалищна дошка, власне лава довільної довжини, товщини та ширини. Нижню частину лави творили різноманітні за розміра-



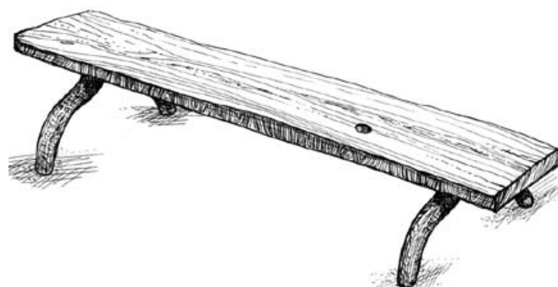
Лава-відмостка у слов'янскому житлі X—XI ст. (За Л. Нідерле)



Тесана еліпсовидна лава на «ніжках» із природніх відрубків деревини. Гіпотетична реконструкція. Рис. В. Сивака



Тесана еліпсовидна лава на «ніжках» із природніх відрубків деревини та вставних. Гіпотетична реконструкція. Рис. В. Сивака



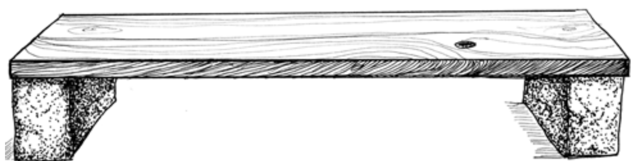
Тесана нерухома лава на вкопаних у долівку «ніжках» із відрубків розгалужень деревини у хаті кін. XIX ст., с. Калинівка, Народицький р-н (Полісся). Рис. В. Сивака



Еліпсовидні нерухомі лави з пів-кругляка деревини у хаті кін. XIX ст., с. Гукливий, Воловецький р-н (Бойківщина). Рис. В. Сивака



Лава із пів-кругляка деревини у с. Великий Ліс Народицького р-ну (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.



Тесана нерухома лава, с. Карпатське, Турківський р-н (Бойківщина). Гіпотетична реконструкція В. Сивака



Нерухома лава, с. Чудин, Радомишльський р-н (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.

ми, формою, конструктивним вирішенням, матеріалом (такими були глина, камінь, дерево) ніжки [40, с. 129, 133]. Бойки та гуцули використовували на лаву переважно смереку (ялове дерево), лемки — бук, ялину, смереку [11, с. 61], поліщуки — сосну, спорадично осику, дуб (переважно на ніжки). Хвойні породи деревини легше обробляти, для них властиві гарна структура волокон, живиця (оберігає від шашелю) тощо.

У внутрішньому облаштуванні житлової камери традиційного народного житла досліджуваних регіонів, як і на всій території України, протягом століть функціонувало переважно дві нерухомі лави, які з'єднували на куті. Лаву, розташовану вздовж фронтальної стіни, називали «передньою», а розташовану вздовж причілкової стіни — «задньою» (Полісся, Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина) [23, с. 175; 25, с. 113; 29, с. 117—118; 39, с. 283; 40, с. 129; 48, с. 95]. Таке розташування лав у традиційному селянському житлі українців характерне наприкінці XIX ст. для східнослов'янського, західнослов'янського та скандинавського жител [28, с. 165].

Протягом усього багатовікового побутування в народному житлі поліщуків, бойків, гуцулів, лемків, як і на всій території України, лава повсюдно виконувала майже всі й ті ж функції: це було місце для сидіння, відпочинку (спання), виконання різноманітних господарських робіт. Наприклад, та частина лави, яка знаходилася навпроти печі, використовувалася для приготування страв, утримування деякого кухонного начиння, відра з водою тощо. На Поліссі і в Українських Карпатах з лавою конструктивно з'єднували мисник. Середню частину передньої лави використовували для сидіння, спання, у висвердлений отвір у лаві вставляли куделю. У народному житлі Українських Карпат і Полісся був звичай сходитися сусідам в холодну пору до однієї з хат, всідатися на лаву (поліщуки на лаву всідалися навпроти «світача», на якому горіла лучина) та прясти льон, коноплі, чесати вовну, плести з лика кошелі, постоли та співати пісень. У покутному куті (з'єднання передньої і задньої лав) ставили хлібну діжу, зажинковий сніп, «дідух», який стояв там протягом року. На Гуцульщині під час великого морозу під лавою тимчасово тримали меленьких телят, ягнят і поросят. На лаві вздовж задньої хатньої стіни прилаштовували порівняно широку лавку, на якій спала мати з немовлям [11, с. 61; 19, с. 67; 22, с. 49; 39, с. 284; 42, с. 230; 38, с. 57; 43, с. 255].

Найдавніші згадки про українські меблі, зокрема лави, в писемних джерелах, як стверджує С. Таранушенко, походять з XV ст.: «В описі подільських замків 1494 р. про замок в Скалі сказано, що в ньому була чорна хата, а в хаті два столи і чотири лави. В Кам'янець-Подільському замку, як зазначається в тому описі, в більшій хаті було чотири столи, п'ять

лавок під вікнами та дві перед столами. В другій хаті, мазанці, — стіл простий і три лави» [44, с. 77].

Знаний дослідник традиційної матеріальної і духовної культури українців Ю. Гошко у своїй праці про населення Українських Карпат в одному з віднайдених архівних описів середини XVIII ст. згадує лаву зі с. Хащів Турківського району (Бойківщина): «Вздовж фронтальної стіни та стіни від комори Г-подібно йшла широка лава, що лежала на вкопаних у землю стовпах» [17, с. 152]. У с. Гниле (нинішня назва — Карпатське) цього ж району «у хаті війта стояв великий простий стіл, біля нього дві лави та стільці» [17, с. 152—153].

Лава протягом віків пройшла певні етапи свого розвитку, що залежало передовсім від типу житла (землянкове, напівземлянкове, наземне), породи деревини, інструментарію (винайдення дворучної пили, що дало змогу робити повздовжній (тангентальний) розріз стовбура дерева на дошки. Щоправда, єдиної думки щодо часу виникнення дворучної пили немає. Одні археологи стверджують, що в X ст. майстри Київської Русі ще не знали її [37, с. 149], а інші заперечують це твердження через власні спостереження, зроблені на слов'янських пам'ятках Лівобережжя. Зокрема на одній із глиняних мисок з поселення Волинцеве О. Сухобоков зафіксував залишки дерев'яної підставки з характерними річними кільцями. На його думку, це може свідчити про те, що слов'янське населення Лівобережжя вже у VIII ст. застосовували поперечну пилу [10, с. 403]. Доказовим аргументом він наводить кусок пили, віднайденої іншим археологом, І. Ляпушкіним, на роменському городищі в Решетниках [10, с. 403].

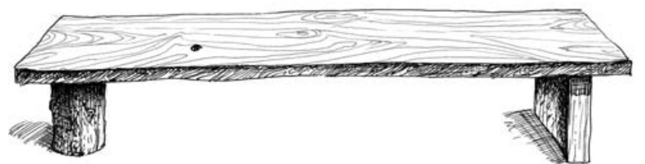
Первісно за лаву у землянковому та напівземлянковому житлі на території України, згідно з археологічними дослідженнями, правила вирізана у материковій частині землі вздовж стіни відмостка, прямокутна за формою, на відповідну висоту та ширину, зручна для сидіння або відпочинку на ній [8, с. 73; 9, с. 106; 10, с. 116, 223; 28, с. 165; 33, с. 249, 250; 49, s. 104]. Для зручності сидіти або відпочивати на відмостці необхідно було убезпечити себе від її холодної поверхні. Очевидно, її застеляли підручними матеріалами — сіном, сухим листям, соломою, шкурами свійських та диких тварин, тканинами тощо. Про використання таких лав-відмосток на досліджуваній території Полісся археологічна наука не дає



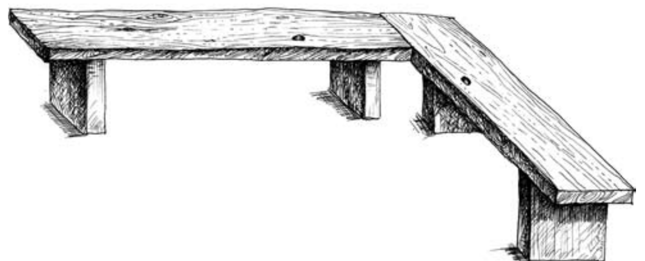
Нерухома лава, с. Обіходи, Коростенський р-н (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.



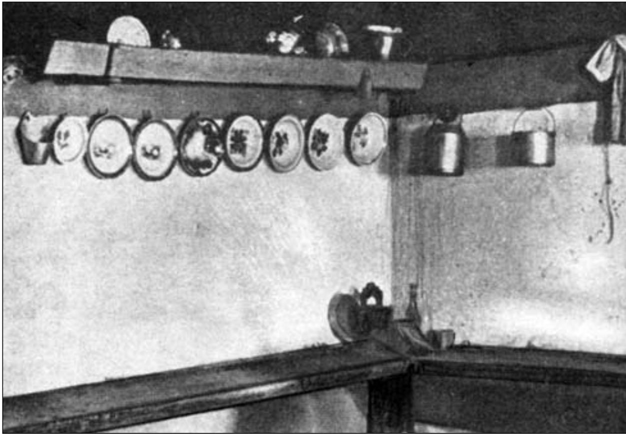
Нерухома лава у хаті кін. XIX ст. у с. Будо-Вороб'ї, Малинський р-н (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.



Тесана нерухома лава у хаті кін. XIX ст., с. Ялове, Воловецький р-н (Бойківщина). Рис. В. Сивака



Тесана нерухома лава у хаті поч. XX ст., с. Буковець, Воловецький р-н (Бойківщина). Рис. В. Сивака


Тесана нерухома лава поч. ХХ ст. (Лемківщина). (За Юліяном Бескидом)


Тесана нерухома лава у хаті кін. ХІХ ст., с. Руський Потік (Південна Лемківщина). Світлина М. Сополиги


Нерухома лава у хаті поч. ХХ ст., с. Творожець (Південна Лемківщина). Світлина М. Сополиги

чіткої відповіді: «На Поліссі були поширені напівземлянки-зруби (на відміну від середньодніпровських заглиблених чи верхньодніпровських наземних жител із каркасними стінами)» [36, с. 34]; «У землянках та напівземлянках, в умовах низинного і болотистого Полісся з високим рівнем ґрунтових вод такі житла зводили спорадично лише на підвищених місцевостях, тут переважали наземні споруди» [15, с. 278]. Можемо гіпотетично допустити, що в таких тимчасових та спорадично існуючих на той час житлах, описану лаву-відмостку поліщуки справді споруджували. Допускаємо, що її споруджували і в тимчасових житлах Українських Карпат. Наприклад, гуцули однокамерне житло хата + кліть називали «бурдей» (найдавніші — з 1660 р. з с. Кобилецька Поляна Рахівського району; кінця XVIII ст. з с. Верхній Яловець Путильського району; початку ХХ ст. з с. Пистинь Косівського району [30, с. 165—166]. Підтвердженням гіпотези може бути описане українським етнологом М. Глушком тимчасове житло («бурдей») гуцульських лісорубів Буковини: «на лісовій галявині викопували прямокутну в плані яму завглибшки 1 м. По кутах ями в землю закопували стовпи з розсохами, в які вкладали платви. До платв спирали основу даху, який покривали мохом і галуззям. Посередині приміщення влаштовували вогнище, обкладене камінням. Із трьох боків споруди при стінах вирізали у землі «лавиці» для сидіння і спання» [15, с. 274].

Описуючи одну із полонинських «колиб» для пастухів та вівчарів на Бойківщині, М. Глушко зазначає: «Інтер'єр тимчасового помешкання доповнювали лави» [15, с. 276]. Як стверджує Ю. Гошко, «в першій стадії (XV ст.) поселенці, приступаючи до освоєння землі, без сумніву, будували на відведених для них земельних ділянках тимчасові житла. Таким житлом в умовах Карпат могли бути колиби («шалаші») [17, с. 138; 35, с. 519].

Наступним етапом у розвитку лави (ще до винайдення дворучної пили) була, на наш погляд, еліпсоподібна в розрізі лава, для якої колоду — стовбур кололи та стесували сокирою. Як стверджують археологічні дослідження Дніпровського Лівобережжя, «у будівлях кінця I тис. н. е. все частіше використовуються розколоті деревини (колоди) та каркасна конструкція з розташованих регулярно стовпів у кутках та посередині стін» [9, с. 108—109]. Гіпотетично допускаємо, що з цього періоду вже функціонували і колені (тесані) лави. Стовбур деревини на задану довжину до його половини відколювали, обтісували сокирою та старанно зарівнювали. Ши-

рина лави залежала від ширини стовбура дерева. Часто за ніжки на початковому етапі у такій лаві правили дві відмостки, вимурувані з глини, відрубок стовбура дерева, розгалуження гілок на стовбурі довільної кількості та висоти. Такі «ніжки» були асиметричні, позаяк кінцевим результатом була надійність та горизонтальна стійкість лави.

Про таку лаву зі с. Федорівці на Ковельщині згадує у своїй праці Юрій Павлович: «Ця колода являє собою деревину завдовжки 1,5 або 2 метри, з одного боку вздовж обтесану, а з другого — з трьома або чотирма гилками, обрубаними на висоті 25 см. Ці обрубані гилки й є природні «нуожки» до колоди» [34, с. 46].

Лаву «на ніжках» із природних відрубків деревини ми зафіксували в хаті середини XIX ст. у с. Калинівка Народицького району (Полісся). Її творила масивна соснова дошка завдовжки 4 м, завширшки 55 см і завтовшки 6 см. Дошка конструктивно з'єднувалася та спочивала на чотирьох ніжкахвідростках із розгалужень гілок дерева, які були закопані в земляну долівку. Кожні з двох ніжок у їх верхній частині були зрослі до одного стовбура, а в нижній розходилися на ширину лави. Висота лави сягала 60 см [7, арк. 87]

У минулому побутувала лава з пів-колод, що засвідчує віднайдена нами її модель під час експедиційного відрядження в 1994 р. на території Бойківщини в хаті Могіша Федора Івановича зі с. Гукливий Воловецького району. Ця лава була виготовлена з пів-кругляка смереки. Для цього стовбур смереки розрізали («драчували») навпіл [4, арк. 11]. Довжина лави сягала 4 м, товщина у середній частині розрізу кругляка (еліпса) — 25 см, ширина — 45 см. У нижній частині пів-стовбура (лаві) з одного й другого боку прорізали пилою на її ширину та видовбували долотом два гнізда. Ширина гнізд дорівнювала товщині ніжок «ковбиць» — 20 см. Ширина лави сягала 45 см. Від долівки вона знаходилась на висоті 55 см [4, арк. 41].

Подібну лаву із пів-кругляка сосни зафіксовано також у с. Великий Ліс Народицького р-ну (Полісся). Вона знаходилась біля хати від вулиці [6, арк. 88].

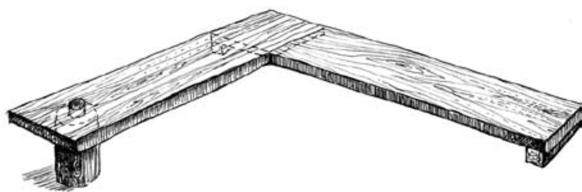
Дошка лави поступово змінюється з еліпсовидної форми (у поперечному розрізі) у прямокутну, зокрема відтоді, коли стовбур розколюють і сокирою обтісують з двох сторін до заданої товщини.



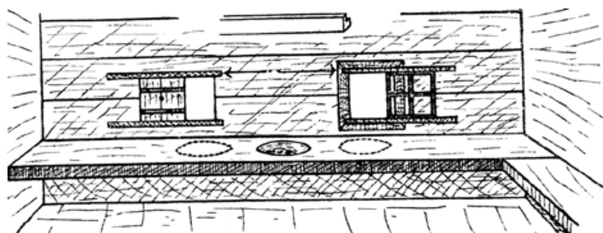


Нерухома лава у хаті 1867 р., с. Мелені, Коростенський р-н (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.

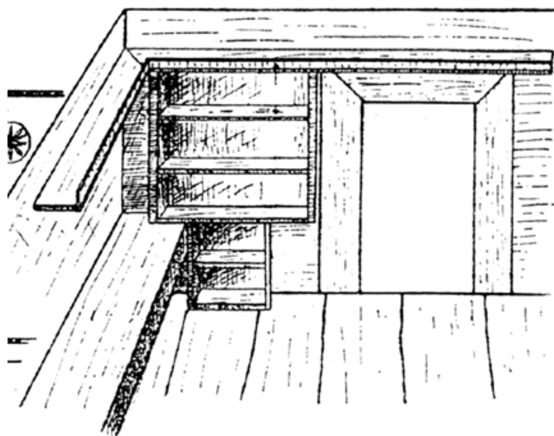
Навіть у період функціонування дворучної пили, дошку лави, як і пів-кругляк зрубу стіни хати, — тешуть. Робили це тому, що тесана дошка, як і півкругляк, на відміну від розрізаних пилою лісоматеріалів, не тріскали вздовж волокон, їх майстер сокирою протісував різносторонньо. Саме такі нерухомі лави були зафіксовані нами під час експедиційних поїздок у досліджувані регіони. До найбільш давніх нерухомих лав із тесаних дощок належать лави, які утримувалися на підставках, викладених із глини або вимуруваних їз глини і каменю. Саме таку нерухому лаву з тесаного сокирою грубого бруса в курній хаті в с. Карпатське (колишня назва с. Гниле) Турківського району (Бойківщина) зафік-



Тесана нерухома лава у хаті кін. XIX ст., с. Каленське, Коростенський р-н. Рис. В. Сивака

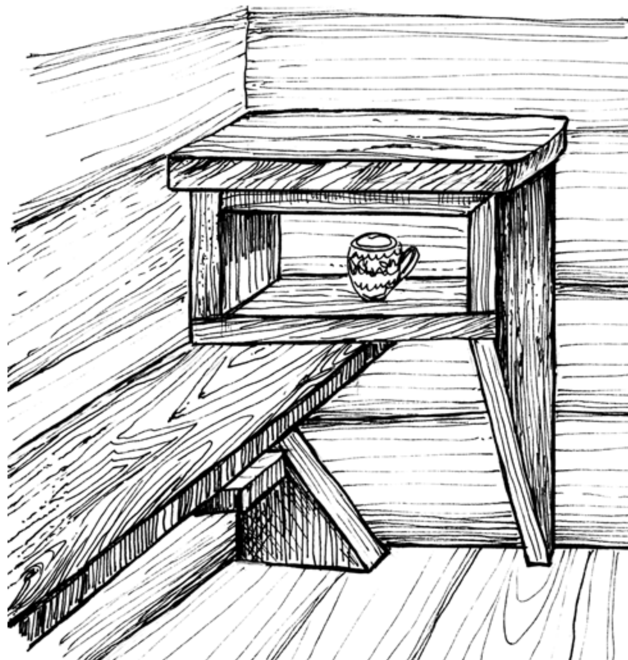


Тесана нерухома лава у хаті кін. XIX ст., с. Максимець, Надвірнянський р-н. (Гуцульщина). (За Яном Фальковським)



Конструктивне з'єднання нерухомої лави і мисника (Гуцульщина). (За Яном Фальковським)





Фрагменти конструктивного з'єднання «передньої» нерухомої лави і мисника, «задньої» і спального місця «полу» у хаті кін. XIX ст., с. Снідавка, Косівський р-н (Гуцульщина). Рис. В. Сивака

сував П. Жолтовський у середині XX ст. Зазначена лава утримувалася на вимуруваних із глини і каменю підставках [31, с. 161—162].

За наступного етапу розвитку лава, на наш погляд, утримувалася на вкопаних у земельну долівку хати круглих відрізках із стовбура дерева. Зокрема, відповідна лава із соснової дошки, яку підтримували три закопані в земельну долівку дубові «стовпці» (відрізки), знаходилася у хаті в с. Чудин Радомишльського району (Полісся). Її довжина сягала 4 м, ширина — 56 см, товщина дошки — 6,5 см, висота від долівки — 65 см [40, с. 133]. Аналогічні лави на закопаних у долівку круглих «стовпцях» чи «колках» зафіксовані нами у селах Мелені, Злобичі Коростенського району, с. Будо-Вороб'ї Малинського району (Полісся) [5, арк. 31, 35; 6, арк. 1, 3].

На закопаних у долівку ніжках-підставких («ковбицях») із відрізків стовбура, нерухома лава зафіксована нами в с. Ялове Воловецького району (Бойківщина) у хаті кін. XIX століття. Тесана смерекова дошка була завдовжки 410 см, завширшки — 56 см, завтовшки — 9 см, заввишки 53 см від долівки хати. Покоїлась вона на ніжках-підставках (на кругляку із стовбура та прямокутної форми ніжці, тобто витесаній), закопаних у долівку [4, арк. 45].

Аналогічну лаву зафіксовано в хаті, побудованій у 1914 р. у с. Буковець Воловецького району (Бойківщина), яка належала Черепанинець Анні Михайлівні. Дві прямокутні лави («передня» і «задня») те-

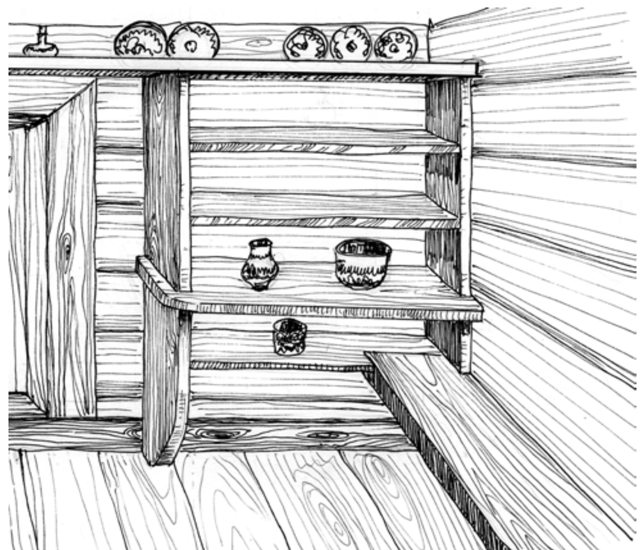
сані сокирою із смереки. Кожна конструктивно з'єднувалася із двома прямокутними ніжками («ковбицями»), закопаними в землю. Довжина лави сягала 510 см, ширина — 40 см, товщина — 10 см. Товщина ніжки («ковбиці») — 20 см, ширина (як і лави), — 40 см. Лава покоїлася на висоті 50 см до земляної долівки [4, арк. 34]. У с. Семичів Долинського р-ну (Бойківщина) у хаті кін. XIX ст. (напівкурній) функціонувала тесана із смереки лава завдовжки 350 см, завширшки 55 см, завтовшки 6 см і заввишки від долівки 55 см [1, арк. 16].

Юліан Бескид так описав тесану нерухому лаву з Лемківщини: «Від голови ліжка до протилежного кута кімнати під стіною довга лава на двох дерев'яних «кобицях-стовпцях», закопаних у землю аж до намісних образів. Це груба смерекова (ялова) дошка з дірками для прядок» [11, с. 61].

Тесана нерухома лава на вкопаних у земельну долівку хати ніжках-«колодках» функціонувала у с. Мелені Коростенського району (Полісся) в хаті, побудованій у 1867 р. (дату вирізано на сволоку). Довжина «передньої» лави сягала 630 см, задньої — 430 см, ширина лави — 47 см, товщина соснової дошки — 7 см при висоті лав від долівки 43 см. Кінець «передньої» лави від вхідних дверей конструктивно з'єднувався із мисником, останній — із зрубом стіни. Протилежна бокова дошка мисника покоїлася на долівці хати. Лави утримувалися внизу на двох масивних ніжках-«колодах» прямокутної форми за всю ширину засобу і завтовшки — 20 см та на одній ніжці-«колку» гранчастої форми на початку «передньої» лави [6, арк. 1].

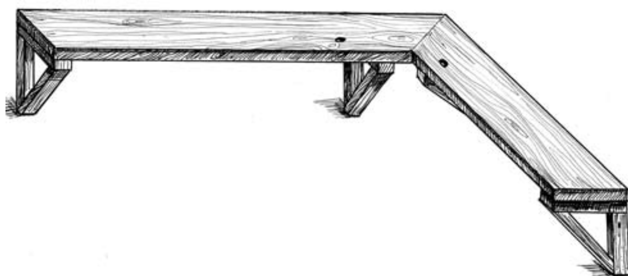
У с. Каленське цього ж району у хаті кін. XIX ст., яка належала власнику — Закусилу Олександрові Йосиповичу, 1907 р. н., передня («перша») лава, і задня («застольна») лави були з коленої соснової дошки. У довжину передня лава сягала 450 см, задня — 430 см. Ширина кожної з них становила 55 см, товщина — 8 см. Кінці дошки передньої лави на сінешній і задній стінках лежали поверх грубих брусів, де останні конструктивно кріпилися до зрубу хати. Задня лава з боку тильної сторони хати в кінці дошки мала вибитий долотом наскрізний отвір діаметром 10 см. У цей отвір знизу заходив «чопик» цього ж діаметру та заввишки 8 см (на товщину лави). Чопик виступав з масивної дубової колоди, який залишили після її обрубування по периметру. Висота від долівки до лави становила 50 см. Лави на куті з'єднувалися між собою способом зрубування до половини дощок у місці з'єднання та укладалися одна поверх другої [7, арк. 91].





Фрагменти конструктивного з'єднання нерухомої «передньої» лави і мисника: а) с. Максимець, Надвірнянський р-н; б) с. Криворівня, Верховинський р-н (Гуцульщина). Рисунки В. Сивака

Наступним конструктивним варіантом кріплення нерухомих лав були пристінні бруси, врубки та підніжки-кронштейни. Наприклад, Ян Фальковський у своїй праці «Західне пограниччя Гуцульщини» описує курну хату Степана Лопачука із с. Максимець Надвірнянського району, у якій знаходилися масивні лави, конструктивно з'єднані зі зрубом хати. Посередині передньої лави була видовбана ємкість у формі миски. Таких мисок могло



Тесана нерухома лава на кронштейнах у хаті кін. XIX ст., с. Ялинкувате, Сколівський р-н (Бойківщина). Рис. В. Сивака



Фрагмент нерухомої лави на кронштейнах та ніжках «колках» у хаті кін. XIX ст., с. Іванівка, Малинський р-н (Полісся). Світлина В. Сивака. 1996 р.

бути три. У нижній частині «миски» видовбували невеликий отвір, в який вставляли витесаний круглий кілочок конусоподібної форми, який унеможливлював виливання страви. Після їди кілочок виймали, «миску» промивали водою і закривали кілочком. На цю частину лави не всідалися [48, с. 95—96]. Можливо, через велику бідність сім'ї у такій хаті не було ані стола, ані мисок, через що лава виконувала їхні функції[1]. Інших випадків відповідного функціонального використання лави в інших досліджуваних районах Бойківщини, Лемківщини та Полісся нами не виявлено.

Лави із колених та тесаних сокирою смерекових дощок широко побутували на Гуцульщині. Наприклад, таку ми зафіксували в 1990 р. у с. Снідавка Косівського району в хаті, збудованій у 1807 р., власником якої до середини XX ст. був Тинкалюк Лук'ян Миколайович, 1868 р. н. Під час проведення польових досліджень у хаті мешкав його внук. «Передня» і «задня» смерекові лави були завдовжки 4 м кожна, завширшки 60 см і завтовшки — 10 см. На куті з'єднання лав, у дошках на всю ширину і до половини їх товщини на 5 см зрубували у кожній площину 60 х 60 см. У «передній» лаві зрубували край дошки знизу, а у «задній» — зверху, після чого край «передньої» лави наставляли на край «задньої». Тоді кут з'єднання лав мав рівну поверхню дощок та конструктивно ще з'єднувався знизу штугою. «Задня» лава біля тильної стіни хати конструктивно з'єднувалась із дошками полу, які однією стороною лежали у гнізді, вирубаному в лаві на його ширину, а другою кріпилися до бруса, конструктивно з'єднаного з боковою стороною печі. До лав знизу кріпилися ніжки-кроншейни, з'єднані врізними штугами [7, арк. 5].

У с. Ялинкувате Сколівського району в хаті (в минулому — у курній) І.Ф. Хрипти дві масивні смерекові лави розташовувалися уздовж фасадної та причілкової стін. Довжина передньої лави сягала 5 м, задньої — 4 м, ширина кожної із них — 55 см, товщина тесаних сокирою дощок — 10 см. Над долівкою обидві лави знаходилися на висоті 56 см. Дошка лави конструктивно кріпилася у нижній частині до двох трикутникоподібних кронштейнів із брусів, а ті своєю чергою кріпилися до зрубу стіни хати. У місцях з'єднання лав на покутті дошки мали заріз під кутом 45°, а знизу кріпилися до кронштейна [4, арк. 20]. Аналогічне конструктивне вирішення нерухомих лав зафіксовано в с. Грозьова Старосамбірського р-ну, с. Яворів Турківського р-ну (Бойківщина) [2, арк. 38; 3, арк. 24].

Тесані сокирою грубі дошки лави побутували в селянському житлі на Слобожанщині. Їх прикріплювали до підставок та кронштейнів, з'єднаних із конструкцією хати [20, с. 74].

На Поділлі нерухомі лави завширшки 50—60 см виготовляли з тесаних дубових дощок, які вкладалися на закопані в землю дерев'яні стовпчики [26, с. 47; 28, с. 165]. У народному житлі Волині вони функціонували як «лава під стіною» [32, с. 35]. Описані лави були відомі також населенню перехідної полісько-подільської зони [12, с. 220], і півдня України (Херсонщина) [21, с. 304].

[1] Варіант зафіксувала на Гуцульщині Є. Гайова у с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.: «В давнину у лавах робили миски [заглиблення. — Є. Г.], із них їли, після їжі їх вимивали і закривали кружком. Інколи бувало, що у таких мисках у дні був невеликий отвір. Долотом видовбували деревину, а різцем загладжували стінки мисок. На стільчиках сідали і їли: одна миска була для тата з мамою, а інші — для дітей» [14, с. 111].



а



б



в



г

Нерухомі лави на ніжках-«підпорках»: а) с. Граби, Коростенський р-н; б, в, г) с. Вишевичі Радомишльський р-н. Світлини В. Сивака. 1996 р.

У досліджуваних селах Середнього Полісся в середині XX ст. побутували ще нерухомі лави невеликих розмірів із розпилених дощок, які на ніжках-підпорках кріпилися до стін хати. Функціонували вони переважно в житлах, збудованих у повоєнний період. Конструкція кріплення цих лав подібна до конструктивних з'єднань у нерухомих лавах карпатського регіону. Зокрема, в хаті 1933 р. Стратовича Василя Олексійовича, 1930 р. н. зі с. Граби Коростенського району (Полісся) були невеликі соснові лави завдовжки 95 та 250 см, завширшки 40 см і завтовшки 4 см. Менша лава кріпилася до грубого бруса, прибитого до стіни хати. Довша лава у куті з'єднання лав кріпилася також до нього. На куті дошки лав конструктивно не з'єднувалися. До меншої лави знизу кріпився брус на її ширину, який конструктивно з'єднувався із поздовжнім стінним брусом. До меншого бруса від краю дошки під'єднували тонку, діаметром 4 см, ніжку-підпорку, яка по діагоналі від дошки кріпилася у нижній частині до стіни та дощок підлоги. Більша лава мала аналогічне кріплення [6, арк. 53].

Аналогічне конструктивне вирішення лав було в хаті Онищенко Тетяни Федорівни, 1909 р. н., зі с. Вишевичі Радомишльського району (Полісся). Соснова лава завдовжки 150 см, завширшки 45 см і завтовшки 6 см, утримувалася на одній грубій ніжці-підпорці, розташованій посередині лави. Ще одна соснова лава, розташована вздовж фронтальної стіни, була завдовжки 140 см, завширшки 30 см і завтовшки 4 см. Ця лава в одного боку утримувалася на гранчастій ніжці-підпорці, яка кріпилася до бруса, вертикально

прибитого до стіни на висоту лави, а на іншому кінці спочивала на круглій ніжці-стійці, верх якої заходив у видовбане гніздо лави, а низ покоївся на дошках підлоги [6, арк. 69].

У с. Іванівці Малинського району кінець дошки передньої лави на сінешній стіні утримувався на брусах-кронштейнах трикутникоподібної форми, які були прибиті до стіни. На лаві одним боком спочивала полиця, а посередині та в кінці лаву підтримували знизу дві ніжки-«колики» [6, арк. 47]. Такі лави у досліджуваних селах Середнього Полісся повсюдно фарбували в колір червоної охри. У селянському житлі бойків, гуцулів та лемків подібні лави не функціонували.

Наявний аналіз матеріалів дає нам підстави зробити загальні висновки.

1) Як у досліджуваних регіонах, так і на всій території України до XII—XIII ст. побутувало тимчасове землянкове, напівземлянкове та наземне житло, відгомоном якого у XIX — поч. XX ст. були тимчасові житла лісорубів, пастухів — т. зв. колиби, шалаші, бурдеї, курені, у яких в той чи інший спосіб функціонувала у видозміненому вигляді та дійшла до нас із давнини лава-відмостка.

2) Наступним варіантом була колена (тесана) лава еліпсоподібної форми із стовбура деревини:

а) на ніжках із природних відрубків деревини;

б) без ніжок, утримувалася вона на підмурівку із глини та каменю у вигляді двох невеликих відмосток на краях;

в) на двох масивних «ковбицях» із відрубків деревини, вкопаних у землю.

3) Інший варіант становила тесана лава прямокутної форми, яка утримувалася на врубаних у зруб хати гніздах, брусах, підніжках-кронштейнах, відрізках стовбура деревини, «ковбицях», «кобицях», «стовпах», «колках» та їх комбінаціях, вкопаних у землю.

4) Функціонування масивних нерухомих лав із розпилених стовбурів деревини датується кін. XIX ст. Їх конструкція повторювала лави попереднього типу.

5) Лише в народному житлі поліщуків Середнього Полісся побутували у сер. XX ст. нерухомі пристінні лави, виготовлені з невеликих за розмірами дощок, з високим розташуванням ніжок-підпорок, підніжок-кронштейнів.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 332. — Зош. 4: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Івано-Франківській обл. в 1986 р. — 82 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 359. — Зош. 3: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Закарпатській та Львівській обл. в 1986 р. — 65 арк.
3. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 367. — Зош. 1: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Старосамбірському, Турківському р-нах Львівської обл. та Великоберезнянському р-ні Закарпатської обл. в 1991 р. — 92 арк.
4. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 402: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Сколівському, Турківському р-нах Львівської обл. та Воловецькому, Міжгірському р-нах Закарпатської обл. в 1994 р. — 78 арк.
5. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 426. — Зош. 1: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Житомирській та Київській обл. в 1996 р. — 93 арк.
6. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф.1. — Оп. 2. — Од. зб. 426. — Зош. 3: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Житомирській та Київській обл. в 1996 р. — 101 арк.
7. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 364. — Зош. 5: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В.П. Сиваком у Івано-Франківській обл. в 1990 р. — 63 арк.
8. *Баран В.Д.* Черняховская культура. / В.Д. Баран, Б.В. Магомедов // Археология Украинской ССР. — Киев : Наукова думка, 1986. — Т. III: Раннеславянский и древнерусский периоды. — С. 70—100.
9. *Баран В.Д.* Походження слов'ян / В.Д. Баран, Д.Н. Козак, Р.В. Терпиловський. — Київ : Наукова думка, 1991. — 140 с.
10. *Баран В Д.* Славяне Юго-Восточной Европы в предгосударственный период / В.Д. Баран, Е.В. Максимов, Б.В. Магомедов. — Киев : Наукова думка, 1990. — 488 с.
11. *Бескид Ю.* Матеріяльна культура Лемківщини / Юліян Бескид. — Торонто, 1972. — 166 с.
12. *Бойченко В.* Етнографічні особливості полісько-подільської перехідної зони / В. Бойченко // Джерела до української етнології: матеріали польових досліджень. — Київ : Задруга, 2011. — Вип. I. — С. 212—236.
13. *Вовк Х.К.* Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. — Київ : Мистецтво, 1995. — 336 с.

14. *Гайова Є.* Характерні риси обладнання житлових приміщень та господарських будівель Верховинського району Івано-Франківської області / Є. Гайова // Народна творчість та етнологія. — 2014. — № 1. — С. 108—116.
15. *Глушко М.* Історія народної культури українців: навч. посібник / Михайло Глушко. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. — 416 с.
16. *Глушко М.* Методика реконструкції об'єктів культури населення України доісторичного періоду (досвід етнологів) / Михайло Глушко // Археологічні дослідження Львівського університету. — Львів, 2006. — Вип. 9. — С. 193—210.
17. *Гошко Ю.Г.* Населення Українських Карпат XV—XVIII ст. Заселення. Міграції. Побут / Ю.Г. Гошко. — Київ : Наукова думка, 1976. — 204 с.
18. *Данилюк А.* Скарби народної архітектури Гуцульщини / Архип Данилюк. — Львів : Логос, 2000. — 135 с.
19. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А.Г. Данилюк. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2001. — 147 с.
20. *Добровольська Т.* Інтер'єр народного житла Слобожанщини / Т. Добровольська // Народна творчість та етнографія. — Київ, 1994. — № 2. — С. 73—79.
21. *Зяблюк Н.* З етнографічних матеріалів, зібраних у селах Каланчацького і Чаплинського районів Херсонської області (липень 1986 р.) / Н. Зяблюк // Джерела до української етнології: матеріали польових досліджень. — Київ : Задруга, 2011. — Вип. І. — С. 297—316.
22. *Кайндль Ф.* Гуцули : їх життя, звичаї та народні перекази / Фрідріх Кайндль. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
23. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр житла / Т.П. Кіщук, Р.І. Могитич // Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 165—178.
24. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр житла / Т.П. Кіщук // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1983. — С. 166—169.
25. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр / Т.П. Кіщук // Народна архітектура Українських Карпат. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 110—169.
26. *Колтатів С.* Культура вільховечан. Предмети хатньої обстановки в с. Вільховець над Дністром / Софроній Колтатів // Літопис Борщівщини: історико-краєзнавчий збірник. — Борщів : Джерело, 1994. — Вип. V. — С. 45—53.
27. *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля: кінець XIX —XX ст. / Т.В. Косміна. — Київ : Наукова думка, 1980. — 191 с.
28. *Космина Т.В.* Украинцы / Т.В. Космина, В.В. Наулко, Миронов В.В. // Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. — Москва : Наука, 1987. — С. 101—147.
29. *Коцан В.* Планування інтер'єру народного житла українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст. / Василь Коцан // Русин. — 2011. — № (25). — С. 106—131.
30. *Могитич І Р.* Садиби, житла / І.Р. Могитич, Т.П. Кіщук // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1987. — С. 165—178.
31. *Моздир М.* Народні меблі в Україні. Генезис. Еволюція форм / Микола Моздир // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 160—183.
32. *Несен І.* Особливості організації хатнього інтер'єру на півдні Волині: традиції та новації / І. Несен // Етнокультурна спадщина Полісся. — Рівне : Перспектива, 2004. — Вип. V. — С. 31—39.
33. *Нидерле Л.* Славянские древности / Л. Нидерле. — М., 1956. — 450 с.
34. *Павлович Ю.* До питання про еволюцію ніжки в стільці й столі / Ю. Павлович // Матеріяли до етнології. — Київ, 1929. — С. 46—51.
35. *Радович Р.* Тимчасове житло українців / Роман Радович // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів, 2005. — Вип. 39—40. — С. 486—526.
36. *Радович Р.* Поліський льох і питання реконструкції землянкового та напівземлянкового житла / Роман Радович // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Львів, 2010. — Т. CCLIX: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 33—56.
37. *Рыбаков Б.А.* Ремесло древней Руси / Б.А. Рыбаков. — Москва, 1948. — 792 с.
38. *Свирида Р.О.* Обладнання традиційного житла Правобережного Полісся / Р.О. Свирида // Народна творчість та етнографія. — Київ, 1979. — № 3. — С. 56—63.
39. *Сивак В.* Інтер'єр житла. Традиційні меблі / Василь Сивак // Лемківщина : у 2-х томах. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Т. 1: Матеріальна культура. — С. 278—293.
40. *Сивак В.* Інтер'єр поліського житла / Василь Сивак // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 125—166.
41. *Сивак В.* Лава / Василь Сивак // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 302.
42. *Сивак В.* Меблі у традиційному інтер'єрі народного житла Лемківщини (кінець XIX — поч. XX ст.) / Василь Сивак // Народознавчі зошити. — 1995. — № 4. — С. 230—234.
43. *Сополига М.* Основні меблі та їхнє призначення в народному житлі українців Східної Словаччини / Мирослав Сополига // Науковий збірник Музею Української культури у Свиднику. — Свидник, 1988. — № 13. — С. 249—294.
44. *Таранушенко С.А.* Українські народні меблі / С.А. Таранушенко // Народна творчість та етнографія. — Київ, 1957. — № 2. — С. 77—88.

45. *Таранушенко С.А.* Давнє поліське житло / С.А. Таранушенко // Народна творчість та етнографія. — 1969. — № 1. — С. 8—23.
46. *Федака П.М.* Народне житло українців Закарпаття XVIII—XX століть / П.М. Федака. — Ужгород : Гражда, 2005. — 352 с
47. *Цбінден Г.* Мандрівки по гуцульських горах / Ганс Цбінден // Подорожі в Українські Карпати: Збірник. — Львів : Каменяр, 1993. — С. 220—265.
48. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyzny / J. Falkowski. — Lwow, 1937. — 96 s.
49. *Reinfuss R.* Budownictwo ludowe na Zachodniej Lemkowszczyznie / Roman Reinfuss // LUD. — 1934—35. — T. XXXIII. — S. 83—112.

Vasyl Syvak

FOLK FURNITURE IN A PEASANT DWELLING OF UKRAINIAN CARPATHIANS AND CENTRAL POLISSYA AT THE END OF THE XIX — XX CENTURY: HEWN MOTIONLESS BENCH

On the basis of collected field materials, available sources and scientific literature, hewn motionless bench as the archaic type of the folk furniture for sitting in the interior of peasant dwelling is briefly analyzed. Time of nascence, material, sizes, form, versions of constructive connections, functional purpose are traced. The material mainly represents two regions of Ukraine — Ukrainian Carpathians (Boykivshchyna, Huculshchyna, Lemkivshchyna) and Central Polissya (watershed of Uzh and Teteriv).

Keywords: Ukraine, Ukrainian Carpathians, Boykivshchyna, Huculshchyna, Lemkivshchyna, Central Polissya, folk furniture, pave, hewn bench, constructive connections.

Васыль Сывак

НАРОДНАЯ МЕБЕЛЬ В КРЕСТЬЯНСКОМ ЖИЛИЩЕ УКРАИНСКИХ КАРПАТ И СРЕДНЕГО ПОЛЕСЬЯ КОН. XIX — XX вв. (НЕПОДВИЖНАЯ ЛАВА)

На основании собранных полевых материалов, источников и научной литературы анализируется наиболее архаический вид народной мебели для сидения в интерьере крестьянского жилища — неподвижные лавы. Отслеживаем пути их зарождения, материал, размеры, формы, варианты конструктивных соединений, функциональное предназначение. Материал представлен в основном двумя регионами Украины — Украинскими Карпатами (Бойковщина, Гуцульщина, Лемковщина) и Средним Полесьем (междуречье Ужа и Тетерева).

Ключевые слова: Украина, Украинские Карпаты, Бойковщина, Гуцульщина, Лемковщина, Среднее Полесье, народная мебель, отмостка, рубленая лава, конструктивные соединения.



Галина ІВАШКІВ

ПЛАСТИКА МАЛИХ ФОРМ В ІНТЕР'ЄРІ ПРИМІЩЕНЬ

Аналізується дрібна керамічна пластика — фігурки птахів і тварин, міфологічні, фантастичні й християнські образи, скульптурні портрети, жанрово-побутові композиції. В інтер'єрі приміщень вона виконувала здебільшого декоративну функцію. Виокремлено глиняні плакети, бюсти і пам'ятники Т. Шевченка, зображення гончаря, весільної пари та цілих кортежів і фігурних сценок, пов'язаних зі звичаями та обрядами, роботою в полі, різні гротескні композиції. Висвітлено мистецькі особливості цих предметів.

Ключові слова: пластика, фігурка, скульптура, інтер'єр, приміщення, функція, декор, майстер.

Пластика малих форм, дрібна пластика чи мала округла скульптура — це невеликі глиняні вироби у вигляді статуеток, бюстів, сувенірів, фігурок (людей, птахів і тварин), рельєфні композиції, зокрема пласти, плакети, тарелі, медалі, медальйони[1], виконані вручну, за допомогою гончарного кола чи промислово. Такі твори прикрашають інтер'єр приміщень (їх поміщають на підставках різних форм, столах, полицях, мисниках, підвіконнях чи підвішують на стіни), а також експонують на виставках, для яких виготовлялися спеціально; рідше виконують роль освітлювального приладу (наприклад, свічника) тощо.

Українську народну керамічну скульптуру спеціально вивчала Ірина Сакович (1970), щоправда, її дослідження ґрунтувалося на збірках лише чотирьох музеїв [130, с. 84]. У той же час в українському мистецтвознавстві народну скульптуру досліджували або в межах окремих галузей народного прикладного мистецтва, поділяючи за матеріалом (дерево, скло, кераміка, метал), або комплексно, що відкривало «шляхи до глибшого розуміння світогляду народних митців», а притаманна народній скульптурі властивість створювати образи людей і тварин давала змогу «розглядати цей вид народної творчості не тільки за характером матеріалу чи технологією виробництва, але й за способом відтворення дійсності» [136, с. 56].

Окремі думки стосовно пластики малих форм можна знайти у працях Юрія Самаріна (1929) [131], Катерини Матейко (1959) [123], Лесі Данченко (1974) [114] та інших дослідників. Однак, після виходу їхніх розвідок з'явилося чимало мистецьких артефактів, які слід ґрунтовно переосмислити. Відтак, у цій статті аналізуватимуться функціонування й мистецькі особливості пластики малих форм в інтер'єрі приміщень.

Народна керамічна скульптура з'являється на початку XX ст. внаслідок тривалої еволюції народної іграшки. Тоді ж зі зміною принципу ліплення посуд для напоїв у формі баранів, левів, ведмедів та півнів перестав бути атрибутом родинних і календарних свят (його під час застіль наповнювали вином або горілкою), а перетворився на елемент декору помешкання. Талант і творчий почерк майстра впливали на виготовлення предметів реалістичного чи більш стилізованого характеру.

Промислове виробництво керамічної пластики в Україні поширилося в другій половині XIX століття.

[1] Рельєфні композиції є темою окремого дослідження; тут не аналізуємо й керамічну іграшку.

У Східній Галичині — це Пациківська фабрика фаянсових виробів Олександра Левицького, підприємства Івана Левинського у Львові, Львівська дослідна станція, фаянсовий завод у Потеличі та Глинську Львівської області, Коломийська гончарна школа, на Волині — фаянсові заводи в Городниці та Баранівці Житомирської області, на Поліссі — завод А. Міклашевського, що у Волокитиному (колишньої Чернігівської губ., а тепер — Сумської обл.), а також Києво-Межигірська фаянсова фабрика тощо.

Мабуть, найближчими за композицією, оздобленням і духом до скульптурок народних майстрів є фігурки початку XX ст. з фабрики І. Левинського, створені за проектом Теофіла й Олександри Джулинських. Ці вироби представляють типажі певного громадського стану, місцевості чи окремого села (консультантами були Герміна і Володимир Шухевичі). Про це свідчать постава та елементи одягу, а також певні аксесуари (молитовник [24], палиця [25]). У 1930—1940-х рр. подібні фігурки виробляла й майстерня «Око» Сергія Литвиненка.

Одним із перших народних майстрів ліпив фігурки Іван Гончар (Крищинці Вінницької обл.), який за порадою батька (також гончаря) своїх «героїв» спершу поміщав на накривках мисок і макітер, а згодом вони з'являлися цілими групами, серед яких були кількаярусні сценки полювання та побутові сюжети, які заповнювали поверхні ваз і глечиків. Відтак простий посуд ставав витвором мистецтва, місце для якого було вже не біля печі, а на миснику, столі чи підвіконні, тобто ним почали прикрашати житло [125, с. 6, 16]. Подібну функцію виконувала й дерев'яна та скляна скульптура.

В більшості композицій І. Гончара 1920—1930-х рр. наявна історична тематика — відтворення походів Першої кінної армії («Кіннота Будьонного»; 1920), карикатурні зображення білогвардійців («Білі тікають»; 1921), інтервентів. Майстер використовував і сюжети байок та казок, які передавав своєрідною мовою пластики і барв.

Важливою була й роль розповідності, що сприяло швидкому розвитку тематичної скульптури малих форм. На Київщині та Поділлі поширеними були сатиричні статуетки зі зображеннями Денікіна («Денікіа»), зокрема в образі «триглавої гідри». Характеризуючи скульптуру малих форм з Поділля, Ю. Самарін зазначав, що сфера їхнього впливу, порівняно з іграшкою, значно ширша, а самі вироби — це «яскраві зразки народного гумору» [131, с. 43].

В 1930-х рр. поширюється й тематика «демонстрацій» та колгоспного життя («Колгоспне весілля», «Колгоспники танцюють»), згодом майстри надають перевагу скульптурним ілюстраціям до художніх творів.

Асортимент керамічної скульптури 1950—1970-х рр. значною мірою визначався змінами в житловому будівництві, особливо селі. Те, що вироби тодішніх майстрів переважно були великими за розмірами та виразно декоративними, мінімізувало їхнє використання в інтер'єрі приміщення, натомість такі вироби експонували на виставках, а відтак часто вони залишалися у фондових збірках українських та зарубіжних музеїв, приватних колекціях.

З 1980-х рр. поступово змінюється концепція трактування скульптурних образів — це фігурки історичних та релігійних діячів, зокрема українських козаків, нових національних героїв, скульптурні композиції, пов'язані зі звичаями та обрядами тощо. Це супроводжувалося появою нових форм та засобів оздоблення, авторських технік.

Звісно, фігурний посуд, керамічну скульптуру та іграшку виготовляли не всі гончарі, а лише ті, які мали відчуття пластики чи талант скульптора. Здебільшого це були чоловіки, хоча майже в кожному регіоні цим у різні часи досить вправно займалися й жінки. Знаними майстрами глиняної пластики були Яким та Яків Герасименки (Бубнівка), Іван Гончар (Крищинці), Юхим Рєзник (Перещепино), Остап Ночовник (Міські Млини), Марко Прогло, Іван Білик, Гаврило та Явдоха Пошивайли, Олександра Селюченко (Опішне), Омелян Железняк, Федір Олексієнко (Київ), Марина Лівандовська (Крива), Ольга Шиян (Одеса), Павлина Цвілик, Василь Аронець, Василь Стрипко, Михайло Кікоть (Косів), а згодом Марія Галушко (Київ), Микола Вакуленко (Миколаїв) Єфросинія Міщенко (Бубнівка), Марія Ковальчук (Юр'як) (Великий Ключів) та інші.

Систематизуючи народну скульптуру за тематичним принципом, О. Чарновський поділяв їх на такі групи: міфологічна, побутова, портретна і анімалістична, однак самих пам'яток у такому контексті не аналізував [137, с. 56].

Дещо розширивши цей ряд та поповнивши його конкретними прикладами, в керамічній народній скульптурі, на нашу думку, можна виокремити:

• зображення птахів і тварин;
• міфологічні та фантастичні образи;
• образи християнських святих та сюжети з релігійною тематикою;
• скульптурні портрети (зокрема й автопортрети);
• жанрово-побутові композиції.
• зображення птахів і тварин;
• міфологічні та фантастичні образи;
• образи християнських святих та сюжети з релігійною тематикою;
• скульптурні портрети (зокрема й автопортрети);
• жанрово-побутові композиції.

Кожна з цих груп поділяється на декілька підгруп. Скульптуру малих форм іноді важко відрізнити від іграшок, бо вироби, створені для дитячих ігор, здебільшого наповнені гумором та яскраво декоровані. Це стосується й предметів, що прикрашають інтер'єри приміщень. Ці твори загалом більші від іграшок і несуть своє естетичне навантаження, надаючи інтер'єрові індивідуальності та певної камерності, крім того, їх можна взяти в руки для детальнішого розгляду окремих елементів.

Сучасна анімалістична пластика — це світ різних «норовів», «характерів», «поведінок», стосунків між їм подібними і людьми. В «зоопортретах» автори намагаються розкрити образ конкретного птаха чи тварини або цілих груп з особливостями форми, пози та кольорового наповнення.

Характеризуючи асортимент скульптурних виробів Полтавщини кінця XIX — 20-х рр. XX ст., Яків Риженко також виокремив «виображення тваринних постатів», зокрема баранів, півнів, курей, коней, левів тощо [129, с. 35]. Дослідник зазначав, що на виготовлення цих виробів впливали два чинники: особисті уявлення майстра і технічні засоби, які він використовував для втілення свого задуму. Часто виробам притаманний високий рівень стилізації [129, рис. 14]. Очевидно, тут ідеться не так про скульптуру, як зооморфний посуд, роль якого здебільшого пов'язана з подачею на святковий стіл напоїв, зокрема горілки. Ілюстрації низки посудин з таким призначенням знаходимо в альбомі 1913 р., який випустило Полтавське губернське земство [134, рис. 56—67]. Тулуби півнів або курчат іноді були в основі свічників хомутецького гончаря Павла Калачника [129, с. 36]. Вони прикрашали й помешкання. Керамічна скульптура зооморфного характеру особливого поширення набула на Полтавщині десь у 1950—1960-х роках.

Інваріантністю видів та особливостями декору наділено зображення птахів, зокрема півня, курки (курка з курчатами), зозулі, солов'я, папуги, лелеки, пави, індика тощо. Так, рисами стилізації позначена фігурка індика у виконанні Якова Піщенка, що виражено формою тулуба, гребеня та крил (Ічня, 1960-ті рр.) [45]. Важливими чинниками тут є невеликий розмір (11,5 x 13 x 7 см) і мінімалізм оздоблення — гарна зелена полива. Натомість ускладненою формою характеризуються «індики» деяких польських майстрів — поважний і набундючений птах з широко розставленими крилами, а в гамі кольорів переважає червоний (1979, Деньков, воєв. Кельце, Хелена Карчмарска) [2] або птах, крила якого складено з трьох довгих пір'їнок, а хвіст (у формі віяла) скрупульозно декоровано пір'ям (Холупкі, Ілжа) [3].

Рідко зустрічаються глиняні фігурки папуг — у Федора Олексієнка (Київ) є досить велика (21,5 x 25 x 7,5 см), з гордою поставою та опорою на лапках і хвості, з синьо-білим тлом та брунатним виокремленням дзьоба, лапок і хвоста; симетричним розписом з мотивами листків, крапчастих розеток [46]. Інша трохи менша, на округлій підставці — тут бачимо «легкий» розпис по білому тлі голубими і цеглястими лініями і крапками [47]. У 1960-х рр. оригінальну серію таких скульптурок за виробами І. Гончара створив Дмитро Головко (Київ) [113, с. 158].

Дві стилізовані теракотові (з червоної глини) фігурки птахів з товстими стінками, центром опори яких є широка площина їхніх тулубів, а довгі шиї нагадують лебедів, є окрасою печі (для цього на ній є спеціальне «виставкове» місце) в «Хаті гончаря» в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав», що в Переяславі-Хмельницькому Київської області [38]. Це «птахи» з «карбованими» (зубчастими) хвостами, а крила мають вигляд потрійних рельєфних дуг з рисками і крапками; їхніми очима є рельєфні кола з крапками всередині, дзьоби широко відкриті.

В основі пластики третього пластичного виробу — форма баньки, верхівка якої є шийкою та головою птаха, спрямованою вгору. Довкола дзьоба тонке рельєфне обведення, очі позначені колами, а



Яків Піщенко. Індик, м. Ічня Чернігівської обл. НМНАПУ



Федір Олексієнко. Папуга. 1960-ті рр. Київ. НМНАПУ



Скульптурка птаха. Поч. XX ст., м. Ніжин Чернігівської обл. ДІЕЗ «П»

крила — групами коротких ритованих горизонтальних кривульок, що імітують пір'я [37].

Розкішні за розмірами та способом оздоблення скульптури птахів у виконанні Валерія Протор'єва (Київ): майстер ретельно обробив усі їхні частини — тулуб, шию, крила, особливо хвіст і голову з короною у пав. Птахи на округлих підставках, а коротке й довге пір'я, вкрите яскравою поливою, переливається різними відтінками. У 1970—1980-х рр. ці вироби, позначені інваріантністю форм і оздоблення, були окрасою численних виставок різного рівня. Так, крила однієї з пав (55,5 х 38,5 х 19,5 см) декоровані гілкою з розеткою в одних кольорах [48], другої (45 х 34,5 х 15,5 см) — в інших [49]. Із доробку Федора Олексієнка (Київ) оригінальністю відзначається невелика фігурка пави зеленого кольору з розкішним хвостом-віялом [50].

У фігурках птахів майстрів з Косова Івано-Франківської області простежуємо гармонійність форми та розпису — пластика й кольорова гама виразно підкреслюють їх анатомічну структуру (дзьоб, очі, гребінь, грудку, крила, лапки) та вид. «Птахи» часто споріднені з тими, які зображені на площинах мальованих кахель, мисок, тарелів, дзбанків, зокрема у композиціях «дерево життя», «вазон», «придорожній хрест» тощо. У їхньому оздобленні переважають брунатно-зелені барви (1969, М. Кікоть) [18], хоча трапляються й інші комбінації кольору, наприклад, із вкрапленням синього [109].

Рідкісною є пластика малих форм у вигляді димлених «птахів». Як приклад можна назвати «зозульки» Юрія Іллюка (1980-ті рр.), які були скульптурами та водночас музичними інструментами (окаринами) [88]. Вони мають різні розміри, а опорою для них є лапки і хвости.

Мальовані «зозульки», до яких додавали невелику тарілочку, ставали попільничками (1956, Михайло Совіздранюк) [14]. Деякі предмети з подібним функціональним призначенням прикрашали трьома фігурками пташок (1960, Василь Аронець) [89].

Одним із найпоширеніших було зображення лева: частіше він поставав хижим, страшним царем звірів, інколи добрим (Михайло Тарасенко, Дибинці Київської обл.). У фігурці чудернацького лева з відкритою пащею (автор назвав цю пластику «Звір») можна відзначити непропорційність тулуба і голови (вона досить велика), «виточені» лапи, закручений хвіст, відкриту пащу з двома рядами білих зубів (1976; 27 44,5 х 19,5 см) [51]. Звір ніби віддихується після бігу, проте не виявляє ніяких ознак агресивної поведінки. Грива мало чим відрізняється від пророблeного рельєфними лініями тулуба, а всю постать вкрито зелено-цеглястою поливою. Подібним до цієї скульптури є виріб — «Лев дибинецького лісу» (1976; 32 х 41 х 15 см) із спрямованим вгору поглядом [52].

Лежачого лева з двома передніми лапами цеглястого кольору, мордою і темно-брунатною гривою зобразив син М. Тарасенка — Василь; 1975, Дибинці) [53]. Нотки стилізації наявні у подачі лап (мають вигляд невеликих колод із прорізом посередині, натомість батько ліпив їх значно реалістичніше.)

У 1960—1970-х рр. більші й менші фігури левів характерні для творчості Федора Олексієнка — один з великою кулястою головою і циліндричним корпусом [54]. Серед пластичних зображень тварин є тур (авторська назва — «Травень»), вкритий брунатною поливою із «шерстю» у вигляді зелених кругів [55].

Рідше трапляються скульптури левів крупних розмірів та великою головою, повернутою до глядача. Вони були прикрасою екстер'єру господарських будівель, наприклад, кам'яного льоху (Павлівка Полтавської обл.) [114, с. 82—87].

Привертають увагу й численні скульптурки баранів, поширені на Прикарпатті з початку XX століття. Вони мають правильний симетричний корпус, в основі якого циліндр з приліпленими ратицями, короткою шийкою, малою головою та закрученими рогами. Майстри інколи ретельно пророблялі їхні морди з виразним позначенням очей і навіть вій. Головними мотивами декору цієї пластики є крапки та короткі кривульки, поверх яких зелені й жовті заливи на білому тлі.

Скульптури баранів роботи М. Тарасенка більших розмірів, з великими рогами, трохи відкритою пащею, задовгою видається хіба шия, проте вражає гарна світло-брунатна полива [56]. Вся поверхня тулуба й голова прикрашені рельєфними кульками, що надає поверхні деякої шерхливості.

Виразно «позує» глядачеві (голова повернута на 90 градусів) теракотова (колір червоної глини) фігура барана з голубими очима Марії Галушко (1971; Київ). Тварина на високих ніжках, а «вовна» має вигляд рельєфних «S»-подібних спіралей із закрутами на кінцях [39].

Є приклади скульптурних композицій з групою тварин — двох баранів і чотирьох овець, що представляють отару (кін. 1970 — поч. 1980-х рр.; М. Галушко) [57]. «Вовна» має вигляд рельєфних спіралей, виразними рисами позначено анатомічні складові фігурок — морду, вуха, роги, тулуби, а динамічність пластики передається через спрямування голів: вниз, вбік або вгору.



Валерій Протор'єв. Пава. 1972 р. Київ. НМНАПУ



Михайло Тарасенко. Скульптура «Звір». 1976 р., с. Дибинці Київської обл. НМНАПУ



Марія Галушко. Скульптура «Вівці». Кін. 1970-х — поч. 1980-х рр. Київ. НМНАПУ

Серед пластики малих форм трапляються й скульптурки коня. Іван Білик створив фігурку тварини з ретельно опрацьованою гривою, а зігнута шия вказує на її норовистий характер (1986; Опішне Полтавської обл.) [58]. Натомість Олексій Луцишин зобразив коня з симетричними формами, який уважно «дивиться» на глядача (1990-ті рр., Крищинці Вінницької обл.).

У теракотовій скульптурці «Оленя співучого» (23,5 х 28 см) морда тварини, повернута під пря-



Михайло Волощук. Крокодил. 1950 р., м. Кути Івано-Франківської обл. НМНМГП



Марія Галушко. Скульптура «Звір у мальвах». 1978 р. Київ. НМНАПУ

мим кутом, відкрита в момент його «співу», широко розставлені ратиці (1971, М. Галушко) [40].

У 1950-х рр. на Прикарпатті поширеними були фігурки крокодилів. Ця тварина інколи входила в композиційну схему посудин для спецій, де вона, вискалюючи зуби, готова була кинутись на кожного, хто підійде до двох «пеньків»-контейнерів для солі та перцю, які «стерегла». Такі сувенірно-утилітарні предмети масово виготовляли на керамічному підприємстві «Килимарка» в Кутах Івано-Франківської області (1956, Я. Матусевич) [15]. У крокодила ледь закручений хвіст, реалістично трактована структура шкури, лапи та хребет; значна роль відводилася розпису не лише головного «героя» композиції, а й підставки та посудин.

Подібний предмет інтер'єру, проте з іншим призначенням, був серед виробів гончарів із Мира Гродненської області (Білорусь) — це попільниця, в основі якої закручений в кільце крокодил. Відзначимо майстерність ліплення та подачу характеру екзотичного плазуна [132, с. 50]. Такі фігурні попільниці виконують роль не стільки утилітарного виробу, скільки декоративної настільної пластики.

Траплялися й скульптурні зображення крокодила з піднятою догори мордою, дещо відкритою пащею з рядами гострих зубів, на двох лапах і з вигнутим хвостом (1950, М. Волощук, Кути) [90]. Автор акуратно пробив хребет тварини з зубцями однакового рівня, обрамленими рядами кіл, натомість тулуб має більш реалістичну шершаву структуру (26 x 53 x 23,5 см), подібно, як і в іншій фігурці крокодила трохи меншого розміру, але на чотирьох лапах (9,5 x 37 x 14,5 см) [26].

Міфологічну тему, зокрема образ русалки, простежуємо в скульптурній композиції М. Богача (1964, Косів). Йдеться про фігурку миловидної дівчини, руки якої зливаються з волоссям, а хвіст «обіймає» вода [16]. Погляд русалки спрямований в далечінь, а її витончена фігура плавно переходить у підставку. Розпис з вертикальними смугами, що імітують водорості, обгортають тіло. Геометричні та рослинні композиції не спотворюють пластику форми, а лише вдосконалюють її.

Фантастична агресивна тварина з широко відкритою великою пащею з зубами, синьо-фіолетовим тлом і квітами рожевого кольору дістала назву «Звір у мальвах» Марії Галушко (1978, Київ) [59].

Фігурка «Дракона» (1978) цієї ж авторки подана з трьома головами на шиї та однією на хвості — тварина з циліндричним тулубом, лапами звіра і великим пташиним дзьобом вкрита зелено-брунатною поливою зі сріблястими вкрапленнями, а хребет, що виходить від голови, складається з голок [60]. Шкура, чи, точніше, луска передана за допомогою рельєфних гілочок з подовгастими листками.

Рідкісною є дрібна пластика зі зображенням птаха з головою Фенікса, розписана традиційними для цього осередку мотивами (1999, Єфросинія Міщенко, Бубнівка Вінницької обл.) [4].

Після запровадження християнства відчутними були біблійні мотиви. Це проявлялося й у керамічній скульптурі. Прикладом є композиція початку XX ст. з Чернігівщини — «Самсон, який роздирає пащу лева» — тут голова звіра з глиняними «волокнами» [103].

У кінці XIX — на початку XX ст. фігурки з християнськими святими виготовляли здебільшого на промислових підприємствах. Прикладом може бути

округла плакета зі зображенням голови Ісуса Христа в профіль, вкрита темно-зеленою поливою; такі вироби масово випускали на керамічній фабриці Івана Левинського у Львові [27]. Це модерна подача образу з площинним німбом і динамічними рисами: розвіяне волосся на обличчі, рішучий та впевнений погляд. Від іншого (погрудного) барельєфу зі зображенням Ісуса Христа віє спокоєм — бачимо врівноваженість у погляді, довге хвилясте волосся, пластику правильної анатомічної будови, гарний тілесний колір у розписі (Коломийська гончарна школа) [91]. Скорботними рисами наповнений пластичний образ Богородиці, одяг якої поданий в національних синьо-жовтих кольорах [92].

Згадаймо й про фігурку Ісуса Христа з палицею в руках (початок XX ст.), створену на фабриці Левинського [28]. Досконала пластика постаті, контраст кольорового наповнення є свідченням високої майстерності автора виробу.

Схвальну оцінку громадськості отримала теракотова статуя Божої Матері (1892, висота близько двох метрів) Р. Левандовського та подібна скульптура у виконанні Л. Марконі [128, с. 148, 151], що, мабуть, призначалися для церковних інтер'єрів.

Скульптурні зображення святих та релігійні сюжети масово з'являються в Україні у 1980—1990-х роках. Це продукція виробництва деяких керамічних заводів і фабрик, рідше вироби народних майстрівЧисленні глиняні вироби з релігійною тематикою вдалось виявити у музеях Польщі (Варшава, Краків, Ряшів, Люблін, Лодзь). Це одинарні скульптурки («Ісус Христос») та багатофігурні композиції на кшталт «Втеча з Єгипту», «Тайна вечеря», «Пієта», «Свята родина», а також на тематику Різдва («Три царі», шопки).

Одна з найдавніших (кінець XIX — початок XX ст.) фігурок ангела походить з Пістиня Івано-Франківської області [12]. Поклавши в руки ангела невелику посудину, ймовірно, для свічки, автор автоматично надав виробові й функцію свічника. Майстри з Комарного Львівської області так само експериментували з фігурою гончаря, про що йтиметься далі.

Серед скульптурних портретів видатні історичні особи, письменники, художники, представники інших професій, зокрема гончарі, шевці, теслярі, статуетки зі зображенням жінок та чоловіків з фольклорно-етнографічними ознаками.



Скульптура «Самсон, який роздирає пащу лева». Поч. XX ст., м. Глухів Чернігівської обл.



Фігурка ангела. Кін. XIX — поч. XX ст., с. Пістинь Івано-Франківської обл. ЕМК

Фігурки «Пань» чи «Баринь», виготовлення яких було типовим для багатьох осередків України, можна вважати перехідним етапом від іграшки до пластики малих форм — предметів з вираженою декоративністю. Це образи молодих дівчат (наречених) у віночках та з довгими косами або «пань» з різними головними уборами та елементами одягу, що підкреслювало їхній стан. Руки одних жінок зігнуті на поясі, в руках інших — фігурки курки, півня, собачки, дитини або кошик. Декору цих виробів притаманні риси, які характеризують окремо взятий гончарний осередок. Так, розпис по червоному черепку вохрою — Адамівка, Опішне, білим ангобом —



Явдоха Пошивайло. «Бариня» з сумкою. 1988 р., смт. Опішне Полтавської обл. НМНАПУ



Федір Олексієнко. Фігурка жінки («Бариня»). 1960-ті рр. Київ. НМНАПУ

Стара Сіль, вкриття однією поливою — Великий Кунинець, Чернігів, розпис кольоровими фарбами з мотивами геометричного — Бар та рослинного характеру — Опішне. Голівки дещо піднято вгору, обличчя вдало промодельовані, засобами пластики переданий їхній емоційний стан, а нижня частина переважно має форму дзвона.

Привертає увагу досить велика скульптура жінки («Пані») — вона з довгим волоссям, одягнена в камізельку з широкими рукавами внизу, довгу спідницю, поверх якої фартух, декорований рельєфними вертикальними смугами брунатно-цеглястих кольорів. На шиї коралі, а на голові — капелюх (поч. XX ст., Нова Водолага Харківської обл.) [104].

Найдавніші зображення таких одинарних фігурок походять з кінця XIX — початку XX століття. Проте активна фаза продукування таких предметів в Опішному припадає на 1980—1990-ті рр., коли працювало багато місцевих гончарів, а самі вироби мали великий попит на ярмарках. У 1990-х рр. фігурки зі зображенням жінки («Пані») на кшталт опішнянських «Баринь» почала виробляти в Бубнівці Валентина Живко.

Упродовж 1950—1970-х рр. серед мешканців Гуцульщини та Покуття були поширеними однофігурні зображення мешканців краю (чоловіків і жінок) у святковому вбранні. Це одинарні фігурки на невеликих підставках овального типу, виготовлені способом лиття у формі, інколи у поєднанні ліплення та гончарства.

У середині XX ст. автором таких виробів була Павлина Цвілик, а згодом і її онука — Надія Вербівська (Косів). Прикладом є невелика (17 x 7 x 6 см) фігурка чоловіка у брунатно-білих кольорах із перевагою брунатного; верхньому одязі з «гривою», гачами та шапкою на голові [61]. Хоча в «одязі» жінки є кептар, проте хустка, рукави сорочки і запаска з мотивами крапок свідчить про певне відхилення від традиційних узорів гуцульського одягу [62]. Такі фігури подані у повен зріст, що певним чином нагадувало фотографії того часу.

Іноді скульптурку доповнювало дерево, на яке спирався гуцул в одязі, позначеному локальними рисами [34]. Можна побачити і постать єврея у повен зріст у відповідному вбранні (довгий чорний плащ, кольорова камізелька) з виразними рисами обличчя й хитруватою позою [35]. Трапляються й сидячі фігурки, наприклад, гуцулки біля пенька [36], в інших позах зображено літню жінку з люлькою і палицею (16,8 x 7,8 x 8 см) [63] або жінку з дитиною, яку вона тримає за плече (білі тони із вкрапленням брунатного і зеленого; 14,5 x 7 x 5 см) [64]. У фігурці середини XX ст. М. Кікоть (Косів) представив молодого гуцула в барвистому кептарі, вишитій сорочці та брунатних штанях [65].

Серед скульптурних портретів особливе місце посідає образ Т. Шевченка та його літературних творів[2]. Пластичне зображення Великого українського поета простежуємо в настільних бюстах, погруддях та своєрідних «переспівах» його творів у виконанні народних і професійних митців, фабричних предметах.

[2] Докладно образ Т. Шевченка у кераміці розкрито в окремому дослідженні автора [117, с. 1165—1188].

Особливо багато виробів із Кобзарем продукували в ювілейні шевченківські дати (1911, 1914, 1939, 1961, 1964) — це були портрети й статуетки з певними рисами етнографізму [138, с. 368]. Згодом на перший план вийшли ідейно-художня й емоційно-психологічна виразність [138, с. 368].

Глиняні пам'ятки означеної тематики з Лівобережжя створювали майстри Опішного, Поставмук, Хомутця та Попівки [66], що на Полтавщині, зокрема Федір Чирвенко [135, с. 26], Василь Поросний [105], Марко Прогло і Олександр Багрій [130, с. 44], Павло Калачник [29], невідомі автори [121, с. 88]. Окрім бюстів, статуеток, відомі й глиняні пам'ятники, зокрема в Глинську [1, арк. 264; 121, с. 88], мала пластика за творами Кобзаря [133, с. 5].

На початку ХХ ст. скульптурний портрет Шевченка виготовив Михайло Пінчук із Коропа [106]. У 1947 р. на виставці у Чернігові експонували погруддя Кобзаря у виконанні гончаря зі с. Верби Сергія Титова [121, с. 88].

У 1920—1930-х рр. у Товстому Тернопільської області Степан Камінецький та інші гончарі виготовляли плакети овальної форми з рельєфним погруддям поета за типовим зразком автопортрета 1860 року [67]. До 90-річчя від дня народження Кобзаря керамічне погруддя поета виготовив Михайло Близнюк (Гринів), яке 1934 р. подарував до фондів музею НТШ[3]. 1925 р. глиняну плакетку у формі щита з гострим нижнім кінцем та рельєфним обрамленням створив Григорій Цвілик (Косів) [44]. Пласт округлої форми з погрудним портретом Шевченка у техніці ріжкування належить Павлині Цвілик (1952, Косів) [107]. Через рік подібний твір виконала Марія Совіздранюк (Косів) [93]. Багатофігурні скульптурні композиції Василя Аронця експонувалися на художній виставці до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка (Київ, Москва, 1964) [122, с. 258], як і скульптура «Наймичка» Михайла Кікотя (1963, Косів) [122, с. 261, 267].

У 1937 р. теракотові погруддя Шевченка створювали невідомі гончарі Закарпаття, зокрема з Сільця [120, іл. 22], Власова (тепер — Вільхівки) [120, с. 14].

Шевченківська тематика яскраво звучала і в гончарному мистецтві Бойківщини. Так, у 1930-х рр.



Надія Вербівська. Фігурка гуцула. 1959 р., м. Косів Івано-Франківської обл. ІФОКМ



Надія Вербівська. Фігурка гуцулки. 1959 р., м. Косів Івано-Франківської обл. ІФОКМ



Фігурка гуцулки. 1960-ті рр., м. Косів Івано-Франківської обл. МІМК

[3] Зі слів автора, він виготовив його «перед 1914 роком». Інвентарна книга музею НТШ № VII (23885—26028).

до образу Кобзаря зверталися Антін [30] та Іван[4] Вінявські, Микола Сім'янович [110] (Миколаїв), Микола Суслович (Стара Сіль)[5], які створювали плакети й антропоморфні дзбанки.

Кераміку зі зображенням Шевченка виготовляли не тільки народні майстри — її масово тиражували на фарфорових та фаянсових заводах і фабриках України, особливо упродовж 1911—1914 рр., коли відзначали 50-річчя від смерті і 100-річчя від дня народження Кобзаря. Йдеться про випуск сувенірів, плакеток, медалей, посуду, скульптур із зображенням геніального поета.

Із авторів, хто працював над шевченківською тематикою, слід назвати Оксану Жникруп і Владислава Щербину (Київський експериментальний керамікохудожній завод) [137, с. 243—250], Тамару й Олександра Крижанівських (фарфоровий завод у Городниці Житомирської обл.), Михайла Денисенка (Васильківський майоліковий завод), Омеляна Железняка (Експериментальні майстерні художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва і архітектури УРСР), Федора Олексієнка (Київ) та інших.

Образ Шевченка на площинах тарілок, куманців та у формах статуеток створювали учні керамічних шкіл і технікумів (Межигір'я, Макарів Яр, Кам'янець-Подільський, Одеса, Миргород, Опішне, Глинськ).

Понад сорок зображень українського поета 1903, 1927, 1928 рр. у різних матеріалах (гіпс, фарфор, бісквіт) виконав скульптор Федір Балавенський (1864/1865—1943), випускник Миргородського художньо-керамічного технікуму (1922—1930) [126, с. 6—7].

На початку ХХ ст. у скульптурному відділі фабрики Івана Левинського у Львові виготовляли медалі, плакети, бюсти з образами поета. Декілька предметів із зображенням Шевченка виконав різьбяр і скульптор фабрики (на той час жив у Львові) Михайло Гаврилко, який відомий і як автор одного з проектів пам'ятника поетові на конкурсі в Києві (1913), а Шевченкіана згодом стала провідною темою його життя і творчості [119, с. 21]. Образ поета він увічнив у барельєфах, горельєфах, плакетах, медальйонах, погруддях, пам'ятниках.

Тоді ж М. Гаврилко виконав погруддя Шевченка у Седневі Чернігівської області, 1914 р. — у Косові. 1911 р. до 50-ліття смерті поета скульптор спорудив пам'ятники поета на Буковині та Гуцульщині [119, с. 12—13, 39].

Наприкінці ХІХ ст. у співпраці з фабрикою І. Левинського польський скульптор Станіслав-Роман Левандовський виконав погруддя Шевченка (1892—1893 рр.), яке згодом було протиражоване в гіпсі й теракоті. Одне з них, гіпсове 1894 р., зберігається в Науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України у Львові. В 1912 р. гіпсове погруддя в глибокій задумі створив Василь Лисик (1886 — перед 1914), творча праця якого розпочалася в Стрию [128, с. 152].

У 1920—1940-х рр. керамічну пластику в Галичині проектували С. Литвиненко, А. Павлось, А. Коверко, О. Кульчицька та інші митці [127, с. 184]. Слід згадати й про невелике (21,8 x 13,2 x 10,3 см) теракотове скульптурне погруддя Кобзаря (модель скульптора А. Павлося), створене на фабриці «Око», яку заснував Сергій Литвиненко [31]. На це вказують як пластика, так і окремі риси у трактуванні обличчя та одягу. Це тип так званої настільної скульптури з округлою основою та невисокою ніжкою, що своєю вишуканою формою нагадує гуцульські свічники («поставники»), на яку «насаджено» невелике погруддя з написом імені та прізвища поета на прямокутній пластині.

1935 р. скульптурний портрет художника з теракоти виготовив український і чеський майстер Михайло Бринський, а перед тим ще і гіпсові погруддя (1916, 1921). 1951 р. цілу низку теракотових погрудь видатних осіб, зокрема й Шевченка, виготовив Яків Чайка (1918—1995) зі Львова [32]. Його монументальне погруддя поета є одним з кращих зразків реалістичного мистецтва. Скульптор передав велич і душевний спокій українського генія. Емоційне враження від композиції (голова поета ледь повернута вправо, рисами обличчя передано творчий задум) доповнює лискована поверхня теракоти з червоної глини[6]. У подібній манері створено портрети Івана Франка, Юрія Федьковича та Івана Котляревського. Ав-

[4] Ю. Лащук називав його Іваном, проте на збереженій плакеті є напис «Антін Вінявський» [121, с. 87].

[5] ПМА. Записано 24.06.1998 р. у Старій Солі Старосамбірського р-ну Львівської обл. від сина гончаря Сусловича Івана Миколайовича (1934 р. н.). Щоправда, поки що жодного з його виробів у музеях України та приватних збірках не виявлено.

[6] 26. 09. 1951 р. Музей НТШ закупив погруддя від автора за 210 руб. Див.: Інвентарна книга НТШ № XIV (43022–45085). — С. 148.



Яків Чайка. Погруддя Т. Шевченка. 1951 р. Львів. МЕХП



Погруддя І. Франка. 1950-ті рр. Львів. МЕХП



Погруддя І. Котляревського. 1950-ті рр. Львів. МЕХП



Лаврентій Гром. Погруддя Ю. Федьковича. 1950 р. Львів. МЕХП

тором погруддя І. Франка є Лаврентій Гром (1914–1975), родом з Волині, випускник Інституту пластичних мистецтв у Львові (1934–1939; тепер — Львівська національна академія мистецтв).

Як уже зазначалося, увага митців до Кобзаря значно посилилася у 1960-х рр., коли відзначали 100-річчя від його смерті (1961) і 150-річчя від дня народження (1964). Це відображено у каталогах виставок з докладною інформацією про кожен виріб народного майстра чи професійного митця.

Професійні керамісти зі Львова, Києва, Одеси, Миргорода та інших міст також були учасниками ювілейної художньої виставки 1964 р. в Києві. Це скульптурні портрети поета, а також окремі пам'ятки-ілюстрації його творів з гончарної глини, фаянсу, кам'яної маси та шамоту.

На згаданій виставці 1964 р. були вироби близько двадцяти майстрів професійної кераміки зі Львова, окремі з яких працювали на Львівській керамікоскульптурній фабриці, деякі були викладачами Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва (тепер — Львівська національна академія мистецтв) — Михайло Кордіяка, Тарас Порожняк, Петро Маркович, Любомир Лесюк, Зеновій Береза, Ярослав Захарчишин, Володимир Башло, Володимир Грузина та інші.

Авторами бюстів і скульптур Шевченка та героїв його творів були Михайло Кордіяка [33], Ярослав Захарчишин, Марнетта Левканян, Ярослав Мотика, Юрій Віктюк; героїв творів Т. Шевченка зображав Микола Вакуленко (Ялта) [139, с. 4]. Народні та професійні майстри ставилися до образу

Шевченка з глибокою пошаною та осмислювали його творчу спадщину.

Важливим у дослідженні пластики малих форм є особливості подачі образу гончаря. Автори таких виробів володіють талантом ліплення, розумінням анатомічної будови та поведінки, знанням традицій, звичаїв та обрядів тощо. Статуетки з гончарями вирізняються оригінальністю композиційних схем та яскравістю декоративного вирішення. Окремі постаті є автопортретами гончарів (О. Ганжа), а в багатофігурних композиціях втілено образи їхніх дружин, колег, сусідів, рідше за гончарним кругом садили мавпу (Ф. Олексієнко).

Майстрів гончарної справи завжди вважали особливими людьми, а тому до них, як і до їхньої професії, ставилися шанобливо, навіть з певною осторогою. Гончарі були віруючими людьми, і свій талант розвивали упродовж життя, сумлінно виконували обов'язки членів гончарного цеху (орієнтовно від XIV до початку XX ст.), а до релігійних свят, особливо Великодня, часто виготовляли свічники. До свого ремесла гончарі залучали й дітей 8—10 років: спочатку ті ліпили іграшки («монетки»), згодом допомагали робити різний посуд. Гончарі зазвичай були забобонними, а, досягши значних успіхів (наприклад, відзначення під час виставок або великий попит виробів на базарах та ярмарках), нерідко ставали пихатими, секрети гончарної справи нікому не передавали. Так, Олекса Бахматюк «забрав з собою до могили» «рецепт» виготовлення якісної поливи, а Павлина Цвілик ніколи не працювала за гончарним кругом у присутності чужих людей, аби не розкривати таємниці своєї майстерності. Деякі гончарі при випалюванні в горні чи вийманні з нього готових виробів не пускали до себе нікого на подвір'я.

Численні зображення гончарів у декорі української мальованої кераміки, зокрема на площинах кахель (Потелич, Косів), горщиків (Адамівка), дзбанків та глечиків трапляються на глиняних виробах у різних країнах світу (Швеція, Чехія, Словаччина). Це фігурки майстрів, що «сидять» за гончарним кругом поряд з «вазонами» (Швеція), в оточенні розкішних гілок (Модра, Словаччина) чи своїх виробів (Чехія). Інколи майстри показані за процесом виготовлення поливи (на жорнах меле свинець, а в мисці розмішує поливу — Модра, Словаччина) або разом з дружиною в майстерні (Пуканець, Словаччина). Так, адамівський гончар Дмитро Касьянчук відобразив, очевидно, свою дружину біля круга, а знаний косівський майстер Олекса Бахматюк змалював цілу картину творчого процесу у своїй майстерні: тут і піч, і полиця з предметами, що сушаться, і стільці, і челядник, і його донька Розалія, яка наливає воду до дзбанка, і ритований напис, і рік. А найвиразнішою, все ж, є фігура майстра за кругом — впевненого і навіть дещо зухвалого — з люлькою в зубах. Подібний інтер'єр майстерні представлено на іншій кахлі: гончар прислухається до замовника, який сидить на кріслі [116, с. 466—469].

Скульптурні зображення гончарів відзначаються різноманітністю модифікацій образу та пластики, зокрема за функціональним призначенням. Вони постають як основний образ чи компонент посудиноподібної форми, а поділити їх можна за технологією і способом виготовлення та сюжетними сценками (майстер за гончарним кругом чи при якійсь іншій дії).

Важливим є функціональне призначення глиняних пам'яток такого типу, що дає підстави вести мову про них як скульптуру (вона є й предметом інтер'єру; найбільше зразків з різних регіонів України — гончар сидячи працює за гончарним кругом) або вироби подвійного призначення — скульптури та освітлювального приладу (свічника) — гончар сидить за кругом, а верхняк є водночас лійкою для встановлення свічки [43]. Йдеться про виріб Антона Місьонга (Комарно Львівської обл.), представлений на Крайовій Рільничій і Промисловій виставці у Львові (1877). Отож, наявне інше застосування скульптур із зображенням гончаря — як експонат виставок — предмети оглядало багато людей, а самі гончарі на них часто отримували нагороди.

Теракотові скульптури із зображенням майстра гончарної справи за роботою на Всеросійську виставку 1913 р. у Петербурзі представили Федір Чирвенко (Опішне Полтавської обл.) та Юхим Рєзник (Перещепино; тепер — Дніпропетровська обл.) [1, арк. 149]. Роком раніше на такій самій виставці експонувалася фігурка гончаря з Поставмук, що на Полтавщині [1, арк. 157]. Такі ж фігурки, які з червоної глини виконали Ю. Рєзник та Марко Прогло (Опішне, поч. XX ст.), є певним наслідуванням професійної станкової скульптури [130, іл. 6—7]. Формування на гончарному крузі та ліплення підкреслили пластичну виразність та реалістичність облич, босі ноги на «спідняку» — динаміку, а складки одягу — скрупульозність до деталей.

Скульптура гончаря переважно виступає як основний образ, однак трапляються вироби, де подібні зображення є компонентами посудиноподібних форм. Так, у декорі куманця «Гончарик» (1977) Олексія Луцишина, учня І. Гончара, майстра показано за кругом разом із своїми виробами та вірним собакою (фігурна композиція міститься всередині предмета; 25,7 x 19 x 9,5 см). Хребти куманця прикрашені наліпним рослинним орнаментом, а підставка — рельєфними глиняними кульками [10]. Прототипом для цього виробу скоріше всього могли бути глиняні пам'ятки з Опішного та Поставмук початку XX ст., у центрі яких засобами пластики зображали фігуру козака з люлькою, коня або мотив багатокутної «зірки» у поєднанні з ажурними прорізами.



Олексій Луцишин. Куманець «Гончарик». 1977 р., с. Крищинці Вінницької обл. ВОХМ

В основі скульптурної композиції «Ода гончареві» (1995) посудиноподібна форма — велика макітра з опуклою накривкою. На вершині накривки подано величну сцену «гончаротворення» з особою майстра за роботою на крузі (загадковість образу підкреслено відсутністю рис обличчя) та багатьма меншими чи більшими «монетками» закритого типу (дзбанки, глечики, горщики, слої, вази), міцно приліпленими не лише до накривки, а й до корпусу макітри (Григорій Денисенко, Васильків Київської обл.). Розширення декоративних акцентів відбулося через часткове застосування зеленої поливи, яка сміливо контрастує з червоним черепком, поєднання різних технік оздоблення (ритування, штампування, ліплення, поливання), мотивів кривульок та коротких вертикальних ліній.



Григорій Денисенко. Композиція «Ода гончареві». 1995 р., м. Васильків Київської обл. НМУНДМ

Розглядаючи технологічні особливості скульптур з гончарями, можна виокремити такі: теракотові (з жовтої і червоної глини; Опішне, Перещепино), димлені (Косів), полив'яні — вкриті однією чи кількома поливами (Опішне), майолікові (з ангобом та розписом кольоровими фарбами; Косів).

Одним із найпоширеніших способів виготовлення глиняних пам'яток з фігурами гончарів є ліплення, хоча є приклади формування таких виробів на гончарному крузі, лиття або поєднання кількох з них. За формою та кількістю фігур є одинарні, парні, три-, чотири- і багатофігурні. Найбільшу кількість фігур (шість) зафіксовано у композиції В. Стрипка «Гуцульський базар» — тут зображено продавців, покупців і численні предмети різних форм, які хаотично укладені на підставці.

Поділ скульптур із зображенням гончаря за сюжетними сценками дає змогу вказати на найтиповіші дії майстра — від виготовлення («народження» на крузі), оздоблення, випалювання — до продажу виробу, рідше трапляються фігурки з «процесом» розбивання кераміки палицею. Отож, поширеними є пластичні композиції з нотками розповідності, виразною передачею рис характеру, зображенням головних та другорядних персонажів тощо:

- гончар за гончарним кругом;
- майстер при оздобленні виробів;
- гончар виймає вироби з горна;
- гончар везе свої вироби на підводі; гончар на базарі;
- сценка з биттям посуду.



Антон. Місьонг. Гончар. 1877 р., с. Комарно Львівської обл. НМК



Іван Гончар. Композиція «Гончар за роботою». 1936 р., с. Крищинці Вінницької обл. ВОХМ

Найтиповішими є скульптури зі зображенням майстра гончарної справи за роботою на крузі. Найдавнішим тут є згаданий свічник 1877 р. (h — 24,5, d — 14 см) з Комарного [43]. Фігура гончаря пластична, наявні плавні переходи від корпусу до інших елементів композиції. Декоративні акценти простежуються через контраст білого фону й розпису зеленою та брунатною поливами у вигляді вертикальних і горизонтальних смуг.

Головна дійова особа кількох композицій «Гончар за роботою» (1936; 21 x 30 x 16,5 см) Івана Гончара (це, очевидно, його автопортрети) — майстер із виразним обличчям, короткою бородою, ледь нахиленим корпусом, підкоченими рукавами та різним настроєм (в задумі або сміється). Це пояснюється тим, що робота супроводжувалася веселою музикою мавпи-скрипальки, яка або за плечима майстра (1936) [11], або сидить поруч на лаві (1937) [108]. Вона, ймовірно, є «алегорією доброго гумору» [136, с. 103]. Тому з-під рук гончаря швидко виходять різні посудини (полумиски, макітри, дзбанки, глечики). Вся композиція вкрита брунатною поливою, а динамічність сценки підкреслюється рисами та позою зображених.

Десь від 1960-х рр. образ гончаря відтворює ціла когорта народних майстрів із Прикарпаття, зокрема Косова, які показують його в одинарних, парних та багатофігурних сценках. Тут і Іван Рйопка із скульптурною композицією «Молодий керамік Марія Дворська» (1967) [94], і Василь Стрипко — «Керамік» (1970) [95] та інші.

Автором двох багатофігурних сценок у майстерні («Гончарня», 1976, 1985) є Василь Аронець (гончар за кругом та двоє дітей — хлопчик і дівчинка, в іншому предметі — троє дітей, які з цікавістю спостерігають за роботою майстра) [19]. Довкола є декілька завершених виробів — висушених і прикрашених розписом з типовими мотивами і барвами.

Подібні статуетки у 1970-х рр. створювали польські майстри: як приклад — одинарне скульптурне зображення гончаря (у довгому фартусі за роботою на крузі), вкрите жовтою поливою (1972, Степан Софінський; Халупки) [13].

Михайло Стецюк (Косів) у сюжетній сценці «Керамік за роботою» (1966) зобразив молодого хлопця, який сидить із вазою в руках. Стилізація форм не суперечить напруженості силуетних ліній, динаміці, зосередженості в роботі [17].

Впевнено і зі знанням справи показано й молоду малювальницю, яка посередині корпусу кухля циліндричної форми вкладає «віночок» з мотивами розеток і листків. Це рідкісні предмети, на яких представлено процес оздоблення глиняних виробів. На приналежність цих творів до робіт прикарпатських гончарів вказують елементи й орнамент одягу, традиційна тріада кольорів (1960, В. Аронець) [96].

Лаконізм скульптурної композиції невеликого розміру «Гончар» (1967; 16,5 x 21,5 x 12,5 см) полягає в тому, що за роботу на крузі Федір Олексієнко «посадив» мавпу, яка часто є героєм інших його композицій. Обабіч на полиці декілька виробів, вкритих темно-брунатною поливою, а оживлює композицію темного кольору декор із білих крапок, складених у ряди або розетки [68].



Василь Аронець. Композиція «Гончарня». 1985 р., м. Косів Івано-Франківської обл. ІОХМ



Федір Олексієнко. Гончар. 1967 р. Київ. НМНАПУ



Михайло Тарасенко. Гончар. 1976 р., с. Дибинці Київської обл. НМНАПУ



Самійло Семененко. Гончар. 1985 р., м. Межиріч Сумської обл. НМНАПУ

У фігурці майстра гончарної справи (1976; 25,5 x 20 x 14,5 см) порушено подекуди пропорційність частин тіла, з'являються грубі, навіть дещо гротескні риси обличчя з товстим носом та опуклими очима, проте вся скульптура вкрита гарною поливою, зокрема зеленою (Михайло Тарасенко) [69]. Натомість Самійло Семененко з Межиріч Сумської області подав досить здрібнений образ майстра у композиції «Гончар» (1985). Це враження посилює й темна брунатна полива [70].

Високий рівень стилізації, що виражається непропорційністю круга і фігури гончаря, схематичністю рук та ніг зображеного, проглядається у невеликій теракотовій (з червоної глини; 11,5 x 6,5 x 6 см) скульптурці «Гончар за роботою» (кін. 1990-х, О. Луцишин). Реалістичність (добре передано риси обличчя і довгі вуса) та певна емоційність (гончар нахилений і з виразно відкритим ротом) не позбавляють цей образ привабливості та загадковості [22].

Варіативністю композиційних схем відзначаються сюжети із зображенням гончарів на базарі чи ярмарку. Рідше трапляються сценки з гончарем, який везе свої вироби, однак, більше уваги приділялося поведінці майстра вже під час торгівлі, коли вироби брали до рук то він, то його дружина. Такими відобразили себе Гаврило і Явдоха Пошивайли (Опішне) у композиції «Гончарі» (1975; 16,9 x 26 x 22,5 см) [71]. Розпис зеленою і синьою поливами зображених та їхніх виробів вплинув не лише на декоративність сірих площин, а й змусив глядача зосередити свою увагу на деталях композиції, зокрема одязі гончарів, рисах обличчя, формах посуду тощо.

Яскраві ярмаркові сценки розкрито в серії димлених скульптурок 1981 р. Михайла Кікотя (Косів), де він зображений разом з дружиною (31,3 x 25 x 13,3 см) [97], дружиною і жінкою, яка також торгує (на плечах у неї вінок з цибулею), але хоче придбати якийсь



Олексій Луцишин. Гончар за роботою. Кін. 1990-х рр., с. Крищинці Вінницької обл. МГМЛ ВОХМ



Михайло Кікоть. Гончар з дружиною. 1981 р., м. Косів Івано-Франківської обл. НМНМГП

гончарний виріб (17,7 х 28,7 х 12,7 см) [98], з двома парами краян, які підбирають для себе його глиняні предмети [99].

В основі поліхромної скульптурної композиції «Гончар на ярмарку» (1970-ті; 21 х 29,5 х 29,5 см) О. Луцишина метод розповідності — гончар у центрі круга-подіуму сидить, заклавши ногу на ногу, з капелюхом на голові та з мальованою мискою в руках. На вустах у нього усмішка, а кумедні довгі чорні вуса звисають аж до рамен — він позує глядачеві (фотографові) чи покупцеві разом зі своїми виробами, очевидно, запрошуючи їх придбати [23]. Довкола майстра посуд різного типу (горщик, дзбан, глечики, слій, двійнята, вазон), а також іграшки у вигляді фігурок собачки, півника, баранця і ведмедика, приліплені до округлої підставки[7].

Трапляється й пластика з гончарями, де відображено сценки з биттям посуду. Скульптурну композицію М. Кікотя «Гончар б'є посуд» (1980) можна пов'язати з легендами та переказами про гончарів, яким під час подорожі могли «пустили туману» — тоді вони били весь свій посуд на підводі (такі розповіді наприкінці XIX — першій половині XX ст. зафіксовано в різних регіонах України). Згадаймо й про весільний обряд, коли били посуд «на щастя», або хрестини — розбивали горщика з кашею. Подібну дію міг спровокувати поганий настрій або майстрові не сподобалися ті предмети, які він виготовив.

Отож, схарактеризовано одинарні фігурки та цілі сценки з пластичним зображенням гончаря в українській народній кераміці XX століття. Численні приклади з музейних збірок, більшість з яких вперше вводиться у науковий обіг, дали змогу виразно окреслити такі композиції, визначити їхні основні типи та ширше розкрити творчу манеру майстрів. Автори скульптурок — гончарі з Комарного, Опішного, Перещепиного, Крищинців, Василькова, Києва, Косова тощо.

У мистецтвознавчому аналізі до уваги бралося функціональне призначення, а також те, чи фігурка гончаря є основним образом, чи доповненням до посудиноподібної форми, технологія і спосіб виготовлення, кількість фігур, розгортання сюжетних сценок і таке інше. З'ясовано, що вироби здебільшого виготовляли для прикрашення житла, а деякі призначалися спеціально для виставок, рідше траплялося, що вони виконували роль освітлювального приладу (скульптура-свічник).

За технологічними особливостями керамічні статуетки поділяються на теракотові, димлені, вкриті однією поливою й майолікові. Найтиповішими вважаються скульптурки гончаря за кругом з одним або кількома виробами.

За сюжетними ознаками в українській народній тематичній скульптурі виокремлюються жанрово-побутові композиції й ілюстрації до казок та інших фольклорних творів. Авторами фігурок і сценок з побутовою тематикою були Гаврило і Явдоха Пошивайли, Анастасія Білик-Пошивайло, Іван Білик, Олександра Селюченко, Василь Омельяненко, Михайло Китриш (Опішне), Василь Стрипко, Михай-

[7] Ймовірно, спочатку довкола майстра на жовтополив'яній основі було десять предметів (коли композиція ще була власністю автора, проте, коли вона потрапила до музею, то на ній вже було їх сім — відсутні малий дзбан, двійнята і фігурка ведмедика) [124, с. 48].

ло Озерний (Косів), Марія Ковальчук (Великий Ключів) та інші.

Одним із найцікавіших сюжетних пластичних «дійств» у кераміці вважається весільне, поділене на цикли (сватання й саме весілля), у яких кожен герой має своє особливе місце. До «Сватання» (1988) Володимира Борозенця (Київ) входить кілька фігур, зокрема батько з козою [72] та сусідка з дитиною [73]. В іншій сценці біля тину у формі півдуги стоять батьки й наречені, які тримаються за руки [74]. Майстерність ліплення полягає у зображенні характерних образів молодих і старих людей, певних деталей в одязі, коралів у дівчини та вишиванки у хлопця, сільської атмосфери, за якою спостерігає і собака, а зелений колір поливи лише додає гарного настрою. В іншій скульптурній групі з такою ж тематикою введено аж одинадцять фігур, де наречених разом із гостями зустрічають з хлібом [75]. Кожен персонаж пластикою облич з виразними рисами виражає задоволення від дійства, що відбувається біля плетеного з гілок плоту.

До композиції «Весілля» (1976) Олександра Селюченко, окрім молодих, включила ще декілька осіб, зокрема фірмана й батьків, а ще один персонаж з пляшкою сидить в кінці підводи з другого боку, що надає схемі певної гротескності [77]. Молоді можуть «їхати» на конях кожен окремо (М. Озерний, 1972) або бути «з'єднаними» спільною чотирикутною підставкою (Г. Пошивайло) [41].

Коли весільний кортеж Михайла Озерного — це композиція 1972 р. з двох вершників («Молодий на коні» 26 x 31,2 x 13 см, «Молода на коні» 23 x 31,2 x 12 см) [78; 79], а пару молодих Марії Ковальчук[8] представляють дві фігурки, з'єднані боками (1980-ті рр.) [21] або з хлібом, калачами і вишитим рушником поміж ними [100], то до «Гуцульського весілля» Василя Стрипка, окрім фігур, введено й господарські будівлі та об'ємні деталі пейзажу у вигляді гір, копиці сіна і т. д. [101].

У 1960-х рр. сувенірна композиція «Гуцульське весілля» масовим тиражем вироблялася на Львівській керамiко-скульптурній фабриці (всього 12 фігурок) [42]. Три з них представляють окремі фігурки музик — бубніста, сопілкаря і скрипаля (1962). Ритміка і динамізм тріо передано їхніми позами (одна постать нахилена вперед, в другої широко розставлені ноги). Хоча фігура сопілкаря дещо стилізована (замість ніг округла форма), проте його закриті очі характеризують мелодійність гри музик.



Михайло Кікоть. Композиція «На базарі». 1981 р., м. Косів Івано-Франківської обл. НМНМГП



Олексій Луцишин. Композиція «Гончар на ярмарку», с. Крищинці Вінницької обл. МГМЛ ВОХМ

У 1960—1970-х рр. таку тему розробляли й білоруські гончарі, зокрема М. Пушкар («Гусляр», 1967, теракота; «Симон-музика», 1968, теракота) [115, с. 34] та М. Зверок («Музики», 1979, глина, полива) вироби яких характеризуються цікавими композиційними вирішеннями в стилі наївного мистецтва [115, с. 45].

Дотичною до теми є й фігурна сценка «Гопак» В. Борозенця — це чотири постаті танцюристів, кожен з яких відтворює певні елементи цього українського танцю [80]. Так, один із чоловіків у вишитій сорочці, зігнувшись, праву руку підніс до голови, а другу притиснув до пояса; одна нога пряма, інша — витягнута.

---

[8] Марія Ковальчук (Юр'як) (1934—1992) для виготовлення фігурок використовувала різні види глини, зокрема «слудву» (біло-голубого кольору), яку брала біля ріки, газетний папір та силікатний клей. ПМА. Записано 13.07.2013 р. у с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. від Ганни Мочерняк, 1953 р. н.



Володимир Борозенець. Композиція «Сватання». 1988 р. Київ. НМНАПУ



Олександра Селюченко. Композиція «Весілля». 1976 р., смт. Опішне Полтавської обл. НМНАПУ

Динамізм композиції, ритміку рухів ніг передано у танці, який виконує три пари молодих хлопців та дівчат, сплівши руками віночок. За рухами зображених бачимо, що вони танцюють коломийку (1984, Я. Миколишин, Бережани Тернопільської обл.) [111]. Тонку пластику фігур та витончені рухи підкреслює теплий колір теракоти.

У сюжетних сценках розкривалися й інші теми, пов'язані зі звичаями та обрядами. Наприклад, у теракотовій композиції з дев'яти фігур (чоловіків і дітей) йдеться про «Свято весни» — суть сценки у тому, що прихід весни зустрічають різними іграми та забавами, зокрема вилізанням на дерево чи стовп, де висять нагороди, наприклад, чоботи і в'язка бубликів (1987, О. Луцишин) [5]. Учасники дійства весело спостерігають за рухливістю хлопця, який заліз дуже високо. Окрім постатей людей, автор увів і собаку, а також двох пташок, які містяться на округлій підставці разом зі всіма.

Розповідний характер має теракотова скульптура «З поля» — четверо людей повертаються з польових робіт, зокрема згрібання сіна, адже вони сидять на підводі з акуратно укладеним сіном. Автор помістив у руки жінки хустку, в якій, очевидно, була їжа, а в руки чоловіка — глиняну баньку, яку часто використовували для води. Рисами обличчя автору вдалось передати задоволення у людей, зайнятих розмовою, проте волів зобразив сухо і в невідповідних до воза пропорціях (2006—2007, Василь Рижий, Ладижин Вінницької обл.). Якщо скульптурну композицію переважно об'єднує одна підставка, то тут розділено на дві округлі — окремо воли та віз.

Євдокія Богач (Київ) в скульптурній композиції «Обід» (1972) своїх п'ять героїв розсадила довільно та зобразила у різних позах — з горщиком в руках, мискою та ложкою, макітрою вареників тощо [81]. Лаконічність, виразність, гротескність образів — характерні риси цієї сюжетної сценки.

У 1980—1990-х рр. поширеними були композиції, пов'язані зі знаками зодіаку. Так, «Рік змії» О. Луцишин (1989) пов'язав з фігурою Старого року (старого діда), який тримає рукою тулуб тварини з Новим роком у вигляді хлопчика на кінці [6]. У декоруванні вагома роль рельєфних елементів та світло-брунатної поливи. «Рік мавпи» (1992) О. Луцишин представив у вигляді свині (велика скульптура), на якій верхи сидить мала мавпа з балалайкою; обидві скульптури прикрашено рельєфними мотивами [7].

Гротескна композиція «Солістка» (1972) — це зелена жаба з короною на голові, яка співає під акомпанемент чорта з балалайкою [8]. Контрастність кольорів — зеленого і темно-брунатного із вкрапленням цеглястого — підкреслює світ кожного персонажа. Подібна схема цього автора («Солістка», 1993), проте уже в теракоті — зліва лисиця, яка співає, справа — цап грає на балалайці [9].

«Біля криниці» — побачення хлопця й дівчини ніби картинка з минулого — обоє в гарному українському одязі, що відповідає традиціям Полтавщини, дівчина з віночком на голові (1975; Гаврило Пошивайло, Опішне) [82].

Поширеними були й композиції, в яких розкривалася тема занять мешканців того чи іншого регіону. Окрім статуеток з гончарями, опішненські майстри створювали скульптурні портрети колег інших ремісничих професій, а також музик («Лірників»),

на що вказує їхній одяг, інструменти та оточення [129, с. 38].

У композиції «Пастух» (1969) О. Луцишина — чоловік сидить під деревом і грає на сопілці; цю гру слухають двоє овець; зелена полива. В. Борозенець (Київ) у композиції «На базарі» (1986) подав фігурку чоловіка з вінком цибулі, який хоче її продати [83]. Гончарі рідше «ілюстрували» у пластиці працю косаря — чоловіка у повен зріст з косою в руці (1972, Лідія Стасюк, Королівка Тернопільської обл.) [112].

Оригінальними за композицією та декором є скульптури кобзарів: вкажемо на теракотову у повен зріст (В. Борозенець; 1987) [84] й мальовану сидячу постать [85]. Окрім того, перша скульптура «Запорожець» є частиною «Вертепної драми». «Лісовий сторож» (1971) Ф. Олексієнка — це скульптурне зображення оленя в упряжці, який тягне візок з лісовиком; на чотирикутній підставці [86].

До рідкісних належить композиція з грою в шахи — двоє чоловіків сидять за столом під деревом, до їхньої гри придивляється малий хлопчик [102]. В. Аронець виготовив шахову дошку та всі шахові фігурки (1973), які наділив певними локальними рисами. Так, одяг у скульптурках короля й ферзя відповідає традиційному одягу Гуцульщини і т. д. [20].

Отож, ми схарактеризували основні типи і риси пластики малих форм, вказали на її функціональне призначення. Позбавившись утилітарних мотивацій, вона з часом стає лише декоративною та займає особливе місце в інтер'єрі приміщень. Іноколи її виготовляють для виставок, після завершення яких вона часто стає музейним предметом (міститься в експозиції або фондових приміщеннях).

Увиразнення тематичного спрямування української народної скульптури дало змогу виокремити її основні типи: зображення тварин і птахів (переважно одинарні), міфологічні (русалка) та фантастичні (звір з трьома головами) образи, фігурки християнських святих та сюжети з релігійною тематикою (образи Ісуса Христа, Богородиці, ангелів; вертепні сценки); скульптурні портрети чи автопортрети — голівки, погруддя, статуетки історичних осіб, письменників, гончарів, теслярів, шевців, односельців, сусідів, козаків, дівчат, парубків, «баринь», літературних героїв («Лірник», «Бандурист») тощо; жанрово-побутові композиції (політичні та суспільні події, картинки з побуту («Вершник», «На базарі», «На полонині», «В лісі»,



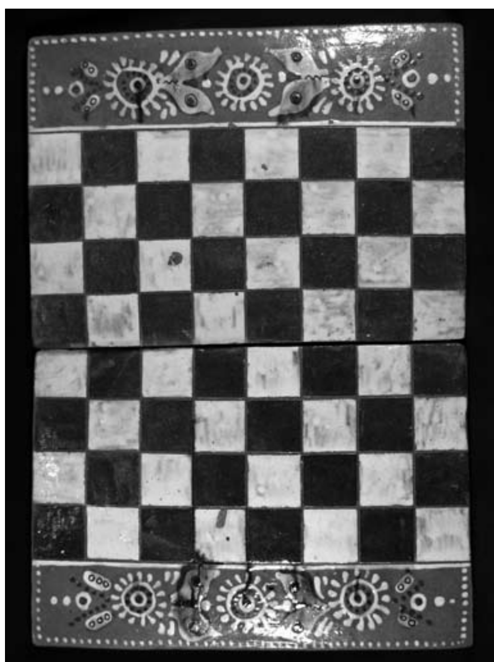
Марія Ковальчук. Композиція «Молода пара». 1982 р., с. Великий Ключів Івано-Франківської обл. НМНМГП



Гаврило Пошивайло. Композиція «Біля криниці». 1975 р., смт. Опішне Полтавської обл. НМНАПУ



Євдокія Богач. Композиція «Обід». 1972 р. Київ. НМНАПУ








Василь Аронець. Шахова дошка і фігури. 1973 р., м. Косів Івано-Франківської обл. ІФОХМ

«Весілля», «Весільна пара», «Гра в шахи», «Танці», «Побачення», «Музики»); герої художніх творів та фольклору — казок, байок, гуморесок тощо.

У керамічній пластиці простежуються як наївні зображення, так і реалістична подача образів. Це бачимо на одинарних фігурках та багатофігурних композиціях. Цікавими мистецькими вирішеннями відзначаються скульптурки Тараса Шевченка та гончарів, які дотепер аналізувалися лише принагідно. Низка композицій побутового характеру значно розширила діапазон скульптурних образів та сюжетів. Народні майстри часто зображали своїх героїв з гумором та в різних життєвих ситуаціях.

Відтак, на прикладах глиняних пам'яток з багатьох музеїв та приватних збірок, більшу частину яких вперше введено у науковий обіг, подано ретроспективу таких образів і проаналізовано їхні художні особливості.

Умовні скорочення

АЕМЛ — Археологічний і етнографічний музей в Лодзі
АІН НАНУ — Архів Інституту народознавства НАН України
ВОКМ — Вінницький обласний краєзнавчий музей
ВОХМ — Вінницький обласний художній музей
ЕМК — Етнографічний музей у Кракові
ІФОКМ — Івано-Франківський обласний краєзнавчий музей
ІФОХМ — Івано-Франківський обласний художній музей
МВК СШ — Музей Великоключівської СШ І—ІІІ ступенів
МГМЛ ВОХМ — Музей гончарного мистецтва ім. О. Луцишина (відділ Вінницького обласного художнього музею)
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
МІМК — Музей історії міста Коломиї
НІЕЗ «П» — Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»
НМК — Національний музей у Кракові
НМЛ — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
НМНАПУ — Національний музей народної архітектури та побуту України
НМНМГП — Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
НТШ — Наукове товариство ім. Т. Шевченка
ПМА — Польові матеріали автора
ТОКМ — Тернопільський обласний краєзнавчий музей
ЧОІМ — Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського

1. АІН НАНУ. — Оп. 2. — Спр. 129. — Арк. 264.
2. АЕМЛ. 2811.
3. АЕМЛ. 2813.
4. ВОКМ. КВ 65115. КС 1702.
5. ВОКМ. КС 1343.
6. ВОКМ. КВ 51959. КС 1342.
7. ВОКМ. КВ 51958. КС 1341.
8. ВОКМ. КВ 62829. КС 1651.

9. ВОКМ. КВ 62830. КС 1652.
10. ВОХМ. КП 1705. К 83.
11. ВОХМ. КП 1963. К 254.
12. ЕМК. МЕК 13980.
13. ЕМК. МЕК. 54127.
14. ІФОКМ. КН 7351. К 229.
15. ІФОКМ. КН 7044. К-23.
16. ІФОКМ. КН 7878. К-376.
17. ІФОКМ. КН 8027. К-525.
18. ІФОХМ. КН. 1682. К-275.
19. ІФОХМ. КН 7152. К 579.
20. ІФОХМ. КН. 1697. К-322.
21. МВК СШ.
22. МГМЛ ВОХМ. КН 7852. К-600.
23. МГМЛ ВОХМ. КН 7918. К-666.
24. МЕХП. ЕП 45433.
25. МЕХП. ЕП 45369.
26. МЕХП. К 5042.
27. МЕХП. ЕП 45333.
28. МЕХП. ЕП 45456.
29. МЕХП. ЕП 47784.
30. МЕХП. ЕП 43109.
31. МЕХП. ЕП 45466.
32. МЕХП.
33. МЕХП. ЕП 70738.
34. МІМК. № 101.
35. МІМК. № 104.
36. МІМК. № 102.
37. НІЕЗ «П». Експозиція. НДФ 671.
38. НІЕЗ «П». НДФ 671.
39. НІЕЗ «П.». КВ 4495. К 1335. Експозиція Музею декоративно-прикладного мистецтва.
40. НІЕЗ «П.». Експозиція Музею декоративно-прикладного мистецтва.
41. НІЕЗ «П».
42. НІЕЗ «П». Експозиція Музею одягу.
43. НМК. MNK. 2262.
44. НМЛ. 41379. НМК 959.
45. НМНАПУ. КВ 271/49.
46. НМНАПУ. КВ 151/56. КС 910.
47. НМНАПУ. КВ 151/72. КС 927.
48. НМНАПУ. КС 1711.
49. НМНАПУ. КВ 207/12б. КС 1712.
50. НМНАПУ. КВ 151/82. КС 937.
51. НМНАПУ. КВ 407/1. КС 3396.
52. НМНАПУ. КВ 516/2. КС 4147.
53. НМНАПУ. КВ 400/21. КС 3347.
54. НМНАПУ. КВ 150/19. КС 845.
55. НМНАПУ. КВ 389/12. КС 3325.
56. НМНАПУ. КВ 407/3. КС 3398.
57. НМНАПУ. КВ 195/19. КС 1679.
58. НМНАПУ. КВ 1148/20. КС 7569.
59. НМНАПУ. КВ 536/1. КС 4201.
60. НМНАПУ. КВ 536/4. КС 4204.
61. НМНАПУ. КВ КВ 143/162. КС 746.
62. НМНАПУ. КВ 143/161. КС 745.
63. НМНАПУ. КВ 143/159. КС 971.
64. НМНАПУ. КВ 1687/21. КС 9254.
65. НМНАПУ.
66. НМНАПУ. КС 6188.
67. НМНАПУ. КВ 264/16. КС 2543.
68. НМНАПУ. КВ 150/2. КС 828.
69. НМНАПУ. КВ 516/3. КС 4148.
70. НМНАПУ. КВ 988/212. КС 6860.
71. НМНАПУ. КВ 430/241. КС 3615.
72. НМНАПУ. КВ 1140/74. КС 7492.
73. НМНАПУ. КВ 1140/76. КС 7494.
74. НМНАПУ. КВ 287/13. КС 2747.
75. НМНАПУ. КВ 287/12. КС 2746.
76. НМНАПУ.
77. НМНАПУ. КВ 404/8. КС 3358.
78. НМНАПУ. КВ 207/10б. КС 1709
79. НМНАПУ. КВ 207/10а. КС 1708.
80. НМНАПУ. КС 6900.
81. НМНАПУ.
82. НМНАПУ. КВ 430/239. КС 3613.
83. НМНАПУ. КВ 1004/1. КС 6899.
84. НМНАПУ. КВ 1140/65. КС 7483.
85. НМНАПУ.
86. НМНАПУ. КВ 151/5. КС 859.
87. НМНМГП. КН 6495. Кр. 1357.
88. НМНМГП. Фонди.
89. НМНМГП. КН 4055. Кр. 806.
90. НМНМГП. Інв. № 2667. Кр. 139.
91. НМНМГП. КН 21579. Кр. 4783.
92. НМНМГП. КН 21580. Кр. 4784.
93. НМНМГП. КН 8647. Кр. 2079.
94. НМНМГП. КН 6494/1—4. Кр. 1356.
95. НМНМГП. КН 6495. Кр. 1357.
96. НМНМГП. КН 4053. Кр. 804
97. НМНМГП. КН 11851. Кр. 2514.
98. НМНМГП. КН 11855. Кр. 2518.
99. НМНМГП. КН 11854. КР. 2517.
100. НМНМГП. КН 12039. Кр. 2609.
101. НМНМГП.
102. НМНМГП. КН 10184. Кр. 2190.
103. ЧОІМ.
104. НМУНДМ. К-2498.
105. НМУНДМ. К-560.
106. НМУНДМ. К-800.
107. НМУНДМ.
108. НМУНДМ. К-410.
109. Приватна збірка І. Гречка (Львів).
110. Приватна збірка Роксоляни і Тараса Лозинських (Львів).
111. ТОКМ. СКФ-849.
112. ТОКМ. СКФ-800.
113. *Бекетова І.* Деякі аспекти атрибуції художньої кераміки на прикладі колекції музею українського народного декоративного мистецтва / І. Бекетова // Українське гончарство. — За рік 2007—2011. — Кн. III. — Т. 2. — Опішне : Українське народознавство, 2011.

114. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Л. Данченко. — Київ : Наукова думка, 1974.
115. *Жук В.И.* Белорусская скульптура малых форм / В.И. Жук. — Минск : Беларускі кнігазбор, 1998.
116. *Івашків Г.* Декор української народної кераміки XVI — початку XX століть / Г. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007.
117. *Івашків Г.* Шевченкіана в українській кераміці XIX — початку XXI століття / Г. Івашків // Народознавчі зошити. — 2014. — № 6.
118. *Клименко О.* Гончарі кінця XIX — початку XX ст. (Інноваційний напрямок) / О. Клименко // Народне мистецтво. — 1999. — № 3—4.
119. *Коваль Р.* Михайло Гаврилко і стеком, і шаблею. Історичний нарис / Р. Коваль. — Київ ; Вінниця : Історичний клуб «Холодний Яр», 2012. — (Вид. 2-е, випр., доповн.).
120. *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка / Ю. Лащук. — Ужгород : Закарпатське книжково-газетне вид-во, 1960.
121. *Лащук Ю.* Образ Т.Г. Шевченка в українській народній кераміці / Ю. Лащук // Народна творчість та етнографія. — 1961. — № 1.
122. Майолика / Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т.Г. Шевченко. Каталог. — Київ : Мистецтво, 1964.
123. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР / К.І. Матейко. — Київ : Наукова думка, 1959.
124. *Мельничук Л.* Олексій Луцишин: спомин про Майстра / Л. Мельничук. — Вінниця : Вінницький обласний центр народної творчості, 2003.
125. *Мусієнко П.Н.* Іван Гончар / П.Н. Мусієнко. — Київ : Вид-во Академії архітектури Української РСР, 1952.
126. *Німенко А.* Пам'ятники Тарасові Шевченку / А. Німенко. — Київ : Мистецтво, 1964.
127. *Нога О.* Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / О. Нога. — Львів : Центр Європи, 2009.
128. *Нога О.* Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2001.
129. *Риженко Я.* Форми гончарних виробів Полтавщини / Я. Риженко // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури. — Т. IX: Праці етнографічно-етнологічної секції. — Вип. 2. — Харків : Державне вид-во України, 1930.
130. *Сакович І.В.* Народна керамічна скульптура Радянської України / І.В. Сакович. — Київ : Наукова думка, 1970.
131. *Самарин Ю.* Подольские гончары / Ю. Самарин. — Москва, 1929.
132. *Сахута Е.М.* Художественные ремесла и промыслы Белоруссии / Сахута Е.М., Говор В.А. — Минск : Наука и техника, 1988.
133. *Січинський В.* Ганчарство Лівобережжя / В. Січинський // Нова хата. — 1937. — Ч. 8.
134. Украинское народное творчество. Серия VI. Випуск 1-й. Гончарные изделия (Главнейшие формы). Типы украинской гончарной посуды. — Полтава, 1913.
135. *Ханко В.* Мистецтво гончарів старої Полтавщини / В. Ханко // Український керамологічний журнал. — 2001. — № 2.
136. *Чарновський О.* Українська народна скульптура / О. Чарновський. — Львів : Вища школа, 1976.
137. *Школьна О.* Фарфор-фаянс України XX століття. Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси / О. Школьна. — Київ : Інтертехнологія, 2011. — Кн. 1.
138. *Щербак В.А.* Шевченко Т.Г. у народно-декоративному мистецтві / В.А. Щербак // Шевченківський словник : у 2-х т. — Т. 2 (Мол — Я). — Київ : Головна редакція УРЕ, 1976.
139. *Савченко Олександр* // Вісті з України. — № 1 (1166). — 1 січня 1981 р. — [vakulenko.ukrlife.org/05.htm].

Halyna Ivashkiv

SMALL PLASTIC ART FORMS IN THE INTERIOR

The article analyzes small earthenware plastic art forms, namely figures of birds and animals, mythological and Christian images, sculptural portraits, genre and everyday life compositions. Small plastic art forms mainly performed the decorative function in the interior. The author of the article has examined earthenware plaques, busts and monuments to Taras Shevchenko, images of potters, a bride and a groom as well as processions and scenes describing customs and traditions, work in the field or various grotesque compositions. Artistic specificity of these items has been highlighted.

Keywords: small plastic art forms, figure, sculpture, interior, premises, function, decor, craftsman.

Галына Ивашкив

ПЛАСТИКА МАЛЫХ ФОРМ В ИНТЕРЬЕРЕ ПОМЕЩЕНИЙ

Анализируется мелкая керамическая пластика — фигурки птиц и животных, мифологические, фантастические и христианские образы, скульптурные портреты, жанрово-бытовые композиции. В интерьере помещений она исполняла преимущественно декоративную функцию. Выделено глиняные плакеты, бюсты и памятники Т. Шевченко, изображения гончара, свадебной пары, целых кортежей и фигурных сценок, связанных с обычаями и обрядами, работой в поле, разные гротескные композиции. Освещены художественные особенности этих предметов.

Ключевые слова: пластика, фигурка, скульптура, интерьер, помещение, функция, декор, мастер.



Олена КОЗАКЕВИЧ

ТРАДИЦІЙНІ В'ЯЗАНІ ТА МЕРЕЖИВНІ ВИРОБИ НА БОЙКІВЩИНІ Й ПІДГІР'Ї КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XXI ст.: ВБРАННЯ

(за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005—2006-х рр.)

Розглядаються типологічні та художні особливості в'язаних і мереживних виробів на Бойківщині й Підгір'ї кінця XIX — початку XXI ст. Простежено характерні ознаки та локальні відміни, визначено основні типи одягових виробів, їх ступінь побутування і поширення. Залучено інформацію від респондентів, введено в обіг артефакти, зафіксовані під час польових досліджень.

Ключові слова: в'язання, мереживо, традиція, доповнення, оздоблення, техніки виготовлення, локальні особливості, типологія.

В'язання та мереживо на Бойківщині[1] і Підгір'ї[2] кінця XIX — початку XXI ст. належать до маловивчених видів українського декоративно-ужиткового мистецтва, зазначеного реґіону зокрема. Наприклад, порівняно з Гуцульщиною, яка від XIX ст. привернула увагу етнографів, краєзнавців і митців яскравим колоритом та типологічним розмаїттям виробів і досліджена чи не найкраще, терени Бойківщини та Підгір'я були менш вивчені [41]. Зазвичай дослідники зосереджувались на описі побуту селян та фіксуванні фольклору, а одяг здебільшого розглядали у контексті матеріальної культури, яка вирізнялася практичністю і доцільністю.

Актуальність статті — необхідність вивчення мистецтва в'язання та виготовлення мережива у контексті матеріальної культури Бойківщини і Підгір'я кінця XIX — початку XXI ст. та декоративно-ужиткового мистецтва України зокрема.

Наукова новизна публікації — дослідження локальних ознак, типології та художніх особливостей традиційних в'язаних і мереживних виробів на Підгір'ї і Бойківщині, що ґрунтується на польових матеріалах. Також у науковий обіг вперше введено низку артефактів з урахуванням їх типологічного розмаїття та здійснено аналіз мистецьких якостей. Один з результатів експедиційних вислідів — слов-

---

[1] За визначенням Романа Федоровича Кирчіва «...територія етнографічної Бойківщини охоплює західну частину Українських Карпат, її межі схематично визначаються ріками Ломницею на сході і верхів'ям Сану на заході, північним передгір'ям південніше Дністра по лінії населених пунктів зі сходу на захід: Ясень, Липовиця, Луги, Спас, Вигода, Витвиця, Болехів, Розгірче, Нижня і Верхня Стинави, Орів, Тустановичі, Опака, Підбуж, Недільня, Сушиця, Стара Сіль, Лопушана. Південною межею... Полонинський хребет між верхів'ям рік Ужок і Тересви в Закарпатті. За сучасним адміністративним поділом ... охоплює південно-західну частину Рожнятівського і майже весь Долинський (за винятком його північної смуги) райони Івано-Франківської області, Сколівський, Турківський, південну смугу Стрийського, Дрогобицького, Самбірського і більшу частину Старосамбірського районів Львівської області, північну частину Міжгірського і Великоберезнянського та весь Воловецький райони Закарпатської області» (За: Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини / Кирчів Роман Федорович. — Київ : Наукова думка, 1978. — С. 6).

[2] Галицьке Підгір'я, наддністрянське жидачівсько-самбірське Підгір'я, бойківське Підгір'я, наддністрянське Прикарпаття (За: Глушко М. Підгір'я — окрема етнографічна одиниця України? / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 2013. — Вип. 48. — С. 299—318).



Іл. 1. Жіноче народне вбрання бойківчанок кінця XIX — першої третини XX ст. (Самбір, Турка, Долина). Вірогідно, світлина з одного з вечорів народної ноші, які проводилися упродовж 1920—1930-х рр. за сприяння українських товариств: «Українського народного мистецтва», «Союзу Українок», «Просвіти». ІФ ІН НАНУ, № 11212



Іл. 2. Дівчата у бойківському святковому народному вбранні, 1930 р.; с. Тернава Дрогобицької обл. ІФ ІН НАНУ, № 11238

ничок термінів, що дає можливість виявити лінгвістичне розмаїття характеристики одного і того ж явища, доповнити українську термінологію, пов'язану з номінацією народного вбрання та в'язання й мережива зокрема.

Запропонована стаття написана за матеріалами мистецтвознавчих експедицій на Підгір'я та Бойківщину, які відбулися упродовж 2005—2006-х рр. у складі наукових співробітників відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (керівник — Болюк О.М.). Під час експедиції було проведено дослідницьку роботу в населених пунктах Самбірського (м. Самбір, сс. Чернихів, Нижнє, Зарайсько, Береги, Ваньковичі, Бірчиці Нові, Бірчиці Старі, Ковиничі, Баранівці, Вербівці, Садковичі, Берестяни, Викоти), Старосамбірського (сс. Торгановичі, Морозовичі, Соснівка, Велика Лінина, Бусовисько, Тур'є, Топільниця, Стрілки, Тисовиця, Ракова, Букова, Надиби, Скелівка, Слохиня, м. Хирів, П'ятниця, Трушевичі, Губичі, Княжпіль, Велике, Мигове, Лібухова (Максимівка), Терло, Стярява, Велика Сушиця, Стара Сіль), Турківського (м. Турка, сс. Ясениця Замкова, Розлуч, Ботелка Верхня, Ботелка Нижня, Яворів, Сянки) районів Львівської області та Великоберезнянського (сс. Ужок, Гусний, Луг, Нова Стужиця, Жорнава, Костринська Розтока, Вишка, Домашино, Сіль) районів Закарпатської області. Експедиційні звіти зберігаються в Архіві Інституту народознавства НАН України: Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 530. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Лемківщину, 2005 р. (Козакевич О., Олійник О., Федорчук О.)», (далі — ПМА, 2005 р.); Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 539. «Звіт мистецтвознавчої комплексної експедиції на Бойківщину та Підгір'я, 2006 р. (Козакевич О., Шпак О., Федорчук О.)», (далі — ПМА, 2006 р.). Інформацію надали понад 120 респондентів. Значну кількість артефактів було зафіксовано у приватних осіб, а також у музейних збірках різних рівнів.

Стан дослідження проблеми. Опрацювання літератури засвідчило, що відомості про бойківські й підгірські одягові народні в'язані та мереживні вироби XIX — початку XXI ст. практично відсутні. Перші праці у контексті етнографічного вивчення Бойківщини (1978) [12] містили про одяг головно описовий матеріал, найчастіше — згадки про ткані та вишиті вироби: Я. Головацький (1868) [8], І. Кузів (1868) [29], Я. Коперніцький (1889) [43], І. Франко (1982) [41], Я. Фальковський (1937) [42] та ін., про предмет нашого дослідження — да-

них обмаль. Цікаву інформацію знаходимо у монографії З. Сжетельської-Гринбергової «Староміське», де авторка згадує про виготовлення мереживних очіпків у Старій Солі (1899) [45].

Фрагментарні відомості про бойківські в'язані й мереживні вироби містяться у монографічних та колективних дослідженнях українського народного вбрання другої половини XX — початку XXI ст. — «Українське народне мистецтво. Вбрання» (1961) [40], «Український народний одяг» К. Матейко (1977) [33], Т. Ніколаєвої (1996 [35], 2005 [36]), «Український стрій» М. Білан та Г. Стельмащук (2000 [5], 2011 [6]), «Традиційне вбрання українців» О. Косміної (2011) [26] й інші — та окремих одягових типологічних груп, зокрема головних уборів авторства Г. Стельмащук (1993 [38], 2013 [39]), в яких авторка згадує про очіпки зі Сколівщини та Турківщини.

Спорадичні дані — у публікаціях про народний одяг та розділі історико-етнографічного дослідження «Бойківщина» — подали К. Матейко (1972 [34], 1983 [32]), В. Коцан (2014 [27], 2014 [28]). Фактологічний матеріал знаходимо у публікаціях Р. Кирчіва, де автор фіксує етнографічні експонати з музеїв різних рівнів на Бойківщині (1993 [9], 1994 [10], 1995 [11]).

Бойківські народні вироби (вбрання та інтер'єрні тканини) у контексті мистецтва українського в'язання та виготовлення мережива досліджувала авторка цієї публікації (2007) [18], (2008) [19], (2009) [21], (2009) [20], (2011) [25], (2014) [24].

Типологія та художні особливості народних мереживних і в'язаних виробів на Бойківщині й Підгір'ї формувалися й розвивалися у контексті декоративного мистецтва реґіону (Іл. 1; Іл. 2). Однак майже до середини XIX ст. відомості та артефакти з цих теренів практично відсутні, про що засвідчив огляд літератури і джерельної бази з зазначеної проблематики. Можна припустити, що до цього часу такі витвори продукували в цехах або мануфактурах, письмові згадки про які стосуються кінця XVIII — початку XIX століть[3]. Наприклад, польська дослідниця Ірена Турнау зазначає, що у цей період у Хирові



Іл. 3. Учасники і організатори курсу крою та шиття в с. Кульчицях. Справа сидять: Осип Кульчицький, вчителька крою п. Стасів, співорганізатори А. Кульчицька, о. дек. Гординський, п. Сметанка-Кульчицька, 1930-й р. (Опубліковано: Жіноча доля, Коломия. — 1930. — С. 1)



Іл. 4. Учасниці трикотажного курсу в Верхньому Синьовидному, влаштованому місцевим «Кружком Союзу Українок»; 1934-й р. (Опубліковано: Жіноча доля, Коломия. — 1934. — С. 1)

Старосамбірського району Львівської області працювало гроно в'язальників (можливо, це був окремий цех. — *О.К.*), котрі продукували чималу кількість панчіх — приблизно 300 пар щорічно [47]. Очевидно, ці вироби були якісної роботи, оскільки призначались на продаж в інші країни [46; 22]. Документальне підтвердження існування цього осередку у XVIII ст. — листування буковинського купця Умріха з представниками хирівської мануфактури про постачання туди вовни (документ датований 27.10.1787–18.12.1787) [18].

Вірогідно, що в'язаний та мереживний асортимент купували і місцеві мешканці — містяни та заможні

[3] Фрагментарні дані не дають вичерпної інформації про те, якого типу було це виробництво: змішане (в'язання розвивається у складі суконників, шапкарів, рукавичників), цехове чи насправді мануфактурне. Очевидно, вироби виготовляли ручним, а не машинним способом, про що свідчать незначні обсяги виробництва — приблизно 300 пар панчіх щорічно.

селяни, що особливо проявилося наприкінці XIX — у першій третині XX ст.: традиційні вироби поступово «витісняються» витворами промислового виробництва, у їх виготовленні застосовують нові матеріали та засоби виготовлення, зрештою, міняється їх функція і призначення [19]. Окрім того, локальні художні особливості виробів частково формувалися під впливом мистецьких чинників сусідніх країн — Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини — та модних тенденцій. «Модерні» речі продавали в крамницях, відкривали спеціалізовані майстерні-робітні, де продукували розмаїтий трикотажний асортимент[4], найкращі зразки народного і професійного одягового мистецтва демонстрували на виставках, розвиток фахової освіти[5] (Іл. 3; Іл. 4; Іл. 5) уможливив створення виробів з застосуванням нових технологічних засобів та художніх прийомів [23]. У традиційному побуті селян поширюються трикотажні речі «міської моди» — панчохи, светри, камізельки, шапки, шалики, білизняний асортимент, мереживо тощо.

Варто зазначити, що майже до 1920—1930-х рр. («за Польщі») трикотажні вироби в'язали головно жидівки[6], які жили в сільській місцевості і добре володіли розмаїтим «модним» рукоділлям. Прикметно, що в'язані вироби відзначалися високою якістю і користувалися попитом у місцевого населення. Окрім того, що виготовляли речі на замовлення, вони ще й навчали багатьох дівчат цьому ремеслу [45]: «*В довоєнний час в Старій Солі було три сестри-жидівки, які вели трикотажну справу: в'язали шапки, светри, шкарпетки, шалики на дротах і гачком. Речі також робили на заказ. Заготовляли влічку, яку можна було в них і купити. Мали власний магазин, де було можна зробити замовлення. Їхня робота була дуже делікатна, подібна до в'язання на машинці. В магазинах жиди продавали і панчохи, які були досить дорогі і модні*»[7].

[4] Баланда Мар'ян: білизна чоловіча, жіноча, дитяча, Дрогобич, — 1913; Ґерз Ісаак: коронки, Болехів, — 1913; Пробст Хелена: робітня панчіх і трикотажних виробів, Сколе, — 1913; Хайя Саломон: робітня панчіх, Дукля (суч. Польща), — 1913; Бек р.: робітня панчіх, Дрогобич, вул. Ковальська, 14, — 1928; «Наша торгівля»: галантерея, Ходорів, Ринок, — 1935; «Отак»: машинний трикотаж (засн. 1933 р.), Самбір, вул. Шевченка, 1, — 1935; «Трикот»: трикотажна робітня, Дрогобич, — 1926; Пилип Борис: галантерея і парфумерія (засн. 1907 р.), Стрий, Ринок, —1935; Чухрай: машинний трикотаж, Самбір, вул. Пілсудського. 43, — 1935; Юркевич Євгеній: галантерея і парфумерія (засн. 1924 р.), Самбір, Ринок, 31, — 1935; «Такт»: робітня шкарпеток, Сокаль, вул. Фредри, 26, — 1938—1939-ті рр. та ін.

[5] Курс панчішництва, крою та шиття у Болехові при робітні панчіх (під патронатом «Товариством Промислової Допомоги») — 1911; Трикотажні курси (влаштовані «Товариством Промислової Допомоги») в Снятині (1913); Курс ручних робіт в Ходорові Самбірського повіту під керівництвом Стефанії Бревківни (Степаниди Бревко?), організований «Союзом Українок») (1932); Курс ручного трикотажу у Верхньому Синьовидному (1934); Пересувні курси готування, шиття, ручних робіт з волічки для сільських господинь (влаштовані «Союзом Громадської Праці Жінок в Тернополі») в Старій Солі Самбірського повіту. Відвідало курс 30 учениць (15.09.1935—28.03.1936); Приватні сільськогосподарські курси в Лановицях Самбірського повіту: крій і шиття жіночої, чоловічої і дитячої білизни, жіночих та дитячих суконь, гаптування, оздоблення за народними мотивами, ручний трикотаж (влаштовані спілкою «Праця жінок») (14.01.1936–15.03.1936); Пересувні курси куховарства, шиття, ручних робіт з волічки для сільських господинь (влаштовані «Союзом Громадської Праці Жінок» в Тернополі) в Раковій Самбірського повіту. Відвідало курс 22 учениць (01.03.1936—03.06.1936); Приватні сільськогосподарські курси в Самборі: крій і шиття жіночої, чоловічої і дитячої білизни, жіночих та дитячих суконь, гаптування, оздоблення за народними мотивами, ручний трикотаж (влаштовані спілкою «Праця жінок») (1936); Курси крою, шиття і трикотажу в Рогатині (15.11.1936–15.01.1937); Курс домашнього господарства, крою, шиття, трикотажних робіт в Лоборві біля Устрик Дольних (суч. Польща), влаштований «Товариством народної школи». Курс відвідало 14 учениць і 2 учні. В'язали сорочечки для немовлят, сорочки жіночі, реформи, фартушки, волічкові сердачки, шалики, шапки, квіти з волічки. Інструктор — Ядвіга Хофлік (05.04.1937—05.05.1937); Курс трикотажний в Рогатині (організований «Союзом Українок») (1937) (тритижневий); Курс крою та шиття, в'язання спицями і гачком у Верхньому Висоцькому (Турківський повіт). Вивчали пошиття жіночої, чоловічої та дитячої білизни (чепчик, фартух, сорочка англійська, кальсони т. п.), в'язання гачком основних переплетень (ланцюжок, стовпчик), светрів, шаликів, спицями — шкарпетки та рукавички. Керівник — Ельжбета Хонівна (05.04.1937-16.05.1937); Курси домашнього господарства та ручних робіт в Стрию (10.02.1937-01.05.1937) та ін.

[6] ПМА. Зап. від Марчишак Анни Федорівни (1922 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Васильняк Олени Михайлівни (1929 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Фумич Софії Михайлівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[7] ПМА. Зап. Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

Лише від 1920—1930-х рр. активізувалися українські фахові сили: за сприяння «Союзу Українок», «Рідної Школи», «Сільського Господаря», «Просвіти» інструкторки проводили пересувні (мандрівні) курси з шиття, в'язання, кравецтва, ведення домашнього господарства тощо. Основна мета — навчати здібних дівчат «пл**е**сти» розмаїті «трик**о**тові» вироби (популяризувалися під впливом міської моди) ще у школі, щоби ті пізніше передавати своє уміння іншим, організовували власні робітні та розвивали український місцевий промисел. Такий факт засвідчує дві важливі речі: популяризацію в'язання спицями й гачком як ремесла і започаткування фахового вишколу у селах та містечках у зазначений період [23].



Іл. 5. Учасниці тримісячного курсу ручних робіт та трикотажу (1.02. — 1.05.1929) у Болехові, влаштованому філією «Союзу Українок» (Опубліковано: Жіноча доля, Коломия. — 1930. — С. 1)

Від середини XX ст. відбуваються зміни у народному декоративно-ужитковому мистецтві та текстильній промисловості зокрема. Під час війни та у повоєнні роки в українському селянському середовищі вбрання виготовляли виключно для утилітарних потреб з огляду на складну соціокультурну й економічну ситуацію окресленого періоду. Саме у цей час в'язання спицями та гачком стає особливо актуальним та витребуваним: за допомогою простих засобів і дешевої сировини люди мали можливість забезпечити себе необхідним у повсякденні одягом, який ще зберігав традиційні ознаки (Іл. 6)[8]. Однак від 1950-х рр. у крамницях торгують готовим промисловим асортиментом (трикотажним почасти), молодь надає перевагу сучасному модному вбранню, а домашнє виготовлення одежі нівелюється на тлі продуктивної (але не завжди якісної і художньо вартісної) діяльності артілей та фабрик.

Натомість наприкінці 1950 — упродовж 1980-х рр. на Бойківщині, зрештою, як і по всій Україні, поширюються мереживні вироби та використання мереживного декору зокрема, що особливо проявилося в інтер'єрних тканинах. Сільські майстрині рівночасно з традиційними мотивами часто залучали зразки та схеми, запозичені з «модних» журналів, що відповідно вплинуло і на художню стилістику виробів[9].



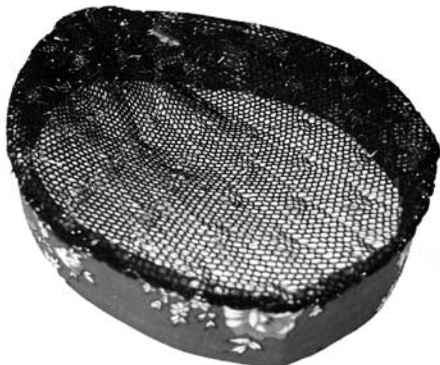
Іл. 6. Безрукавка, в'язана спицями; автор — Біла Галина Осипівна (1929 р. н.), 1970—1980-ті рр., с. Слохиня Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

[8] ПМА. Зап. у Янківської (Розьовської) Анни Миколаївни (1921 р. н., уроджена в с. Плоске), с. Соснівка (Нанчілка Мала) Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Піти Марії Василівни (1913 р. н.), Кирилич Анни Михайлівни (1937 р. н), Лопушанського Андрія Миколайовича (1937 р. н.), с. Тисовиця Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Василечко Єфимії Ільківни (1935 р. н.), с. Сянки Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Павлишин Ганни Іванівни (1925 р. н.), с. Берестяни Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006

[9] У 1960—1080-х рр. популярними серед жіноцтва журнали «Радянська жінка», «Крестьянка», «Краса і мода», «Вязание», «Мода», де друкувалися останні новинки моди, зразки в'язаних виробів, мережива. Масове захоплення рукоділлям (промисловість продукувала однотипні речі, а імпорт був дефіцитом, тому кожна жінка



Іл. 7. Дві бойківчанки в народному вбранні: справа — заміжня жінка в очіпку, виготовленому у техніці брання, на кибалці; с. Опорець Сколівського р-ну Львівської обл., 1915 р. (Джерело: http: www. Локальна історія (доступ 17.02.2014))



Іл. 8. Очіпок: денце з чорної фабричної сітки з вкрапленням металевої нитки, кибалка обшита промисловою тканиною «шальовкою»; (в музеї головний убір датовано 1920-ми рр., однак припускаємо, що це реконструкція кінця XX ст.), краєзнавчий музей школи с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

Наприкінці XX — на початку XXI ст. в умовах зростання національної свідомості українська народна ноша стала надзвичайно витребуваною. Активізується збирацька робота, традиційні комплекси вбрання та окремі компоненти відтворюють методом реконструкції, дизайнери використовують етномотиви у створенні колекцій одягу.

Бойківські та підгірські традиційні в'язані й мереживні одягові вироби (компоненти і оздоблення) кінця XIX — початку XXI ст. загалом не вирізняються широким типологічним розмаїттям, однак окремі артефакти та художні ознаки характерні лише для цього регіону, а то й певної місцевості, що дає підстави говорити про їх мистецьку вартість.

Наприкінці XIX — в першій третині XX ст. найбільш розповсюдженою сировиною для в'язання був льон, в окремих місцевостях, де розводили овець, — вовна. Переважно використовували пряжу натурального забарвлення, інколи фарбували природними барвниками, однак з появою промислових — купували у крамницях: вони були більш яскраві та насичені, але менш тривкі. Упродовж 1920—1930-х рр. поширюється «вол**і**чка», «крош**е**», віскоза та ін., що завдяки текстурі, товщині, широкій колірній гамі дало змогу урізноманітнювати естетичні якості в'язаних та мереживних виробів.

В'язали вироби гачком («гикл**і**ркою», «крючк**о**м») ще у XIX ст. — переважно дерев'яним, від середини XX ст. — пластмасовим та металевим. Спицями («ігл**и**цями», «гл**и**цями», «шп**и**цями») почали в'язати від 1920—1930-х років. У сільських умовах замість спеціальних спиць часто використовували металеві з «роверів», дріт тощо.

У чоловічому та жіночому традиційному вбранні Бойківщини і Підгір'я побутували окремі типи в'язаних і мереживних компонентів [24] — жіночі ***головні убори*** (*очіпки, хустини*), ***доповнення*** на руки (*рукавиці*, зрідка — *нарукавники*) та на ноги (*шкарпетки, штуци*), ***пояси*** та оздоблення [24] одягу (*мереживо, шнури, китиці, кутаси, тороки*).

Цікавими з огляду на способи носіння, техніки виконання та художні особливості ***очіпки*** [24; 38; 39] — головний убір заміжньої жінки у вигляді мереживної шапочки, невід'ємний атрибут весільного обряду майже до середини XX століття. Наречену «ч**і**пчили» під час весілля: волосся коротко обтинали або туго скручували в кіски, закладали під «киб**а**лку», пове́рх якої одягали очіпок (Іл. 7; Іл. 13). Після цього обряду жінка вже не мала права ходи-

намагалась власноруч створити собі щось оригінальне) спричинило поступове витіснення традиційних мотивів сучаснішими моделями. Під час експедицій ми фіксували артефакти, датовані другою половиною XX ст., орнаментальні структури яких були ідентичні. На цих зразках чітко простежується нівелювання народної традиції та впливи моди, журнальних зразків зокрема.

ти з непокритою головою і «світити» волоссям. За давнім звичаєм очіпок, у якому жінка брала шлюб, залишався їй «на смерть».

Очіпки з ажурною основою були поширені практично у всіх селах Бойківщини та Підгір'я, відрізняючись матеріалом, техніками виготовлення та декором. Наприкінці XIX — поч. XX ст. розповсюджені вироби з доморобної сітки: плетеної вручну, голкою, на кроснах (техніка брання), в'язаної гачком, зрідка — спицями. Для виготовлення сіток переважно використовували льон, коноплі, від поч. XX ст. — бавовну, волічку. З поширенням промислових тканин — куповану («крамн**у**») сітку або звичайну марлю, яку підфарбовували (Іл. 8; Іл. 9)[10].

Прикметно, що один з найдавніших способів виготовлення очіпків — архаїчна техніка брання [37; 44; 15], яка була поширена не тільки на багатьох українських територіях (Українському Поліссі, Волині, Західному Поділлі, Опіллі, етнічних — Холмщині, Підляшші), а й країнах Балтії та Скандинавії, Білорусі, Чехії, Словаччині, Польщі. Збережених артефактів з Бойківщини та Підгір'я — обмаль, оскільки чепці вийшли з повсякденного ужитку ще в середині XX століття. Ті, які збереглися, старенькі жінки тримають «до смерті»: хоронять переважно у тих очіпках, якими «ч**і**пчили» на весіллі або реконструйованими за першозразком[11].

Залежно від локальних особливостей, очіпки носили у поєднанні з іншими типами головних уборів, що доповнювало комплекс традиційної одежі і завершувало ансамблевість. Наприклад, один з давніх і доволі рідкісних зразків (датований другою половиною XIX ст.) походить зі с. Славське Сколівського району Львівської області[12]: очіпок конусовидної форми, виконаний технікою брання (Іл. 10). Нижній край обшитий червоною тасьмою з «гаптованим» рослинним візерунком, оздобленою нашитими «пацьо**о**рками» та «бл**и**щітками». По всій довжині виробу щільної структури виплетено ритмічно укладені поперечні мереживні орнаментальні смуги. Кожна стрічка завширшки приблизно 5 см складається з ажурних трикутних мотивів та щільних зиґзагів. Коли жінка пов'язувала поверх такого головного убору хустину, на тім'ї кінці стирчали, наче ріжки. Такі роги з давніх часів були оберегом від злого духа та нечистої сили.



Іл. 9. Очіпок: денце з білої сітки (марлі), кибалка обшита промисловою тканиною «шальовкою», друга половина половина XX ст., музей при церкві Арх. Михаїла у с. Ясениця Замковай Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

Наприкінці XIX — у першій третині XX ст. у Сколівському та Дрогобицькому районах Львівської області жінки носили мереживні очіпки білого та зеленого кольорів: на кибалці, невисокі, майже пласкі, виконані технікою брання[13]. Ажурний орнамент (виплітався у напрямку від потиличної до лобної частини) був розмаїтий: пружна сітка рівномірної структури, ритмічного укладу щільні вертикальні смуги у поєднанні з ажурними комірками; щільні ромби на тлі сітки тощо (Іл. 7; Іл. 11).

У деяких селах Самбірського (сс. Бірчиці Нові, Бірчиці Старі, Ковиничі, Садковичі, Береги, Чернихів, Ваньковичі, Баранівці) та Старосамбірського районів (сс. Бусовиська, Берестяни, Тисовиця, Букова, П'ятниця, Мигове, Велике, Тур'є) наприкінці XIX — на початку XX ст. також побутували

---

[10] Очіпок, денце з чорної фабричної сітки з металевою ниткою, обручик обшитий фабричною тканиною «шальовкою», 1920-ті рр., краєзнавчий музей школи с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., ПМА 2005 р.; Очіпок, денце з білої сітки (марлі), обручик обшитий фабричною тканиною «шальовкою», друга половина половина XX ст., Музей при церкві Арх. Михаїла у Ясениці Замковій Турківського р-ну Львівської обл., ПМА 2005 р.

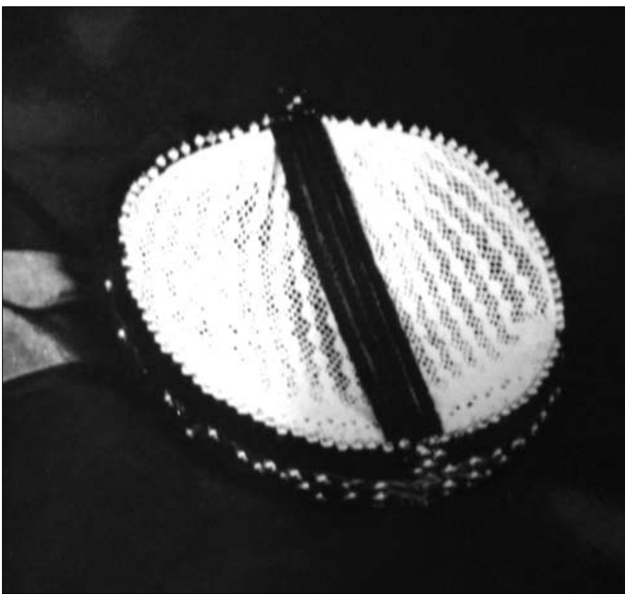
[11] ПМА. Зап. у Якаби Агафії Миколаївни (1929 р. н.), с. Вижня Ботелка Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Ковток Анни Миколаївни (1930 р. н.), с. Морозовичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Пасічник Полагея Михайлівна (1928 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Василечко Єфимії Ількивни (1935 р. н.), с. Сянки Турківського р-ну Львівської обл., 2005

[12] Очіпок, виконаний технікою брання, с. Славське Сколівського р-ну Львівської обл., Інв. № ЕП-22832, МЕХП.

[13] Архів ІН НАНУ. — Фонд Катерини Матейко.



Іл. 10. Очіпок конусовидної форми, виготовлений технікою брання, кінець XIX ст., с. Славське Сколівського р-ну Львівської обл., МЕХП. Інв. № ЕП-22832



Іл. 11. Очіпок, виготовлений технікою брання, кінець XIX — перша половина XX ст., с. Славське Сколівського р-ну Львівської обл. ІФ ІН НАНУ, № 12435

здебільшого невисокі сітчасті очіпки на твердій основі «кибалці»[14]. Носили їх до середини XX ст. переважно старші жінки, які дотримувалися традицій[15]: *«Старші люди колись носили очіпки на картоні, покриті зверху сіткою. Носила баба Катерина Кузьмич*[16] *(1870—1939), мама (1897 р. н.) вже не носила»*. Наприклад, у с. Береги, Тур'є старі жінки носили «каблук», зверху пришивали куповану сітку, яку привозили зі Самбора[17]. У Мигове — «чупе́ць», «чупо́к» червоного або зеленого кольорів[18], у Ваньковичах — «кибàвку», пове́рх якої «гафтувàли» (в'язали гачком — *О.К.*) сітку[19]. В Буковій тверду основу чіпців по кругу облямовували «шале́ном», поверх якого нашивали куповану сітку[20]. Жалобні очіпки виготовляли у чорних кольорах[21]. У Бусовисько і Лужку наприкінці XIX — на початку XX ст. жінки носили чіпці у такий спосіб, що видимою з-під хустини залишалася лише його частина, найчастіше червоного кольору. Сам головний убір невисокий, тому інколи було видно сітчасте денце зеленого кольору.

Подібні за формою і техніками виготовлення очіпки походять з деяких сіл Турківського району Львівської області (сс. Ясениця Замкова, Розлуч, Яворів, Сянки). У першій половині XX ст. сітку для очіпків вив'язували з льняної пряжі гачком, фарбуючи у зелений колір, або купували крамну сітку[22].

[14] Зап. від Котлярчик (Миськів) Софії Іванівни (народилась в с. Трійця біля Перемишля, 1928 р. н.), с. Чернихів Самбірський р-н Львівська обл., 2006 р.

[15] ПМА, Зап. у Янківської (Розьовської) Анни Миколаївної (1921 р. н. уроджена в с. Плоске), с. Соснівка (Нанчілка Мала) Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Фумич Софії Олексівни (1929 р. н.), с. Бótелка Верхня Вижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Кальки Юстини Миколаївни (1923 р. н.), с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл.2005; Стасишин Стефанії Іванівни (1927 р. н.), с. Баранівці (Баранчиці) Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Кішко Марії Семенівни (1939 р. н.), с. Садковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[16] ПМА. Зап. від Луць Михайла Федоровича (1927 р. н.), с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

[17] ПМА. Зап. від Пріць Ольги Миколаївни (1913 р. н.), с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Ковальчук Анни Стасівни (1914 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Труш Ганни Василівни (1928 р. н.), с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[18] ПМА. Зап. від Церковника Петра Івановича (1918 р. н.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[19] ПМА. Зап. від Самардак Марії Іванівни (1919 р. н.), с. Ваньковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[20] ПМА. Зап. від Ковалик Анни Іванівни (1937 р. н.), с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

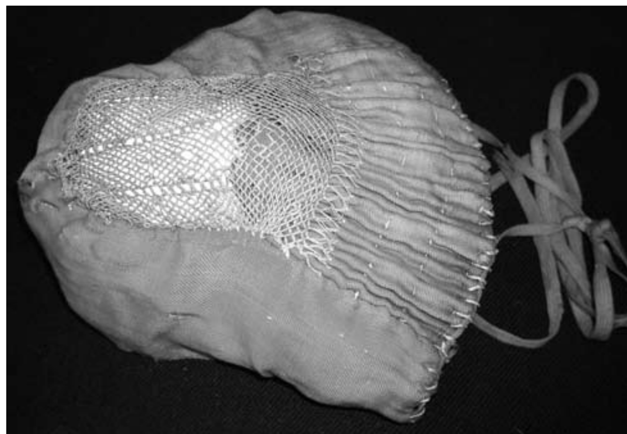
[21] ПМА. Зап. від Кренти (Кіт) Марії Іванівни (1933 р. н.), с. Княжпіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[22] ПМА. Зап. від Кальки Юстини Миколаївни (1923 р. н.), с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл.,

Такі головні убори стягували на потилиці грубою ниткою (шнурком) або одягали на обручик «хімéвку» з паперу (картону) чи липи[23].

Польові дослідження авторки та опрацювання музейних фондів дає підставити говорити про локальні особливості (матеріал, техніки виготовлення, художні ознаки) очіпків з Турківського (сс. Карпатське, Ботелка Верхня, Ботелка Нижня, Шандровець, Ясениця Замкова, Вовче, Верхня Яблунька) та Старосамбірського (сс. Мшанець, Стара Сіль) районів Львівської області, характерних саме для цієї місцевості. Основу чіпця виготовляли з червоного полотна або сукна у вигляді високої (10—12 см) шапочки, на тім'яній частині вив'язували сітку у формі кола чи наближену до прямокутної. Наприкінці XIX — початку XX ст. сітку виплітали вручну з льняних ниток натурального кольору (Іл. 12; Іл. 13; Іл. 14), у першій половині XX ст. денце почали вив'язувати гачком з пряжі зеленого кольору[24] різних відтінків (Іл. 15; Іл. 16; Іл. 17)[25]. З поширенням промислових тканин замість плетива у вигляді сітки пришивали шматок зеленого трикотажу, виготовленого на трикотажному обладнанні (середина — 70-ті рр. XX ст.) (Іл. 18). Це впливало на ажурність виробу: різномасштабні просвіти, в'язані гачком, були частиною декору, трикотажне щільне полотно такого ажуру створити не могло.

Наприкінці XIX ст. одним з осередків виготовлення мереживних очіпків була Стара Сіль[26]. Як зазначає З. Сжетельська-Гринбергова [45], у містечку такі вироби вийшли з ужитку значно раніше, однак їх продавали селянкам з віддалених гірських сіл[27]. Це, власне, і пояснює побутування однакових чи подібних очіпків у різних місцевостях. Головні убори в'язали з зелених льняних ниток у вигляді сітки, яка була денцем чіпця. В'язанням очіпків займалися молоді та старші незаміжні жінки [45]. Інколи червону основу очіпка по нижньому краю оздоблювали обміткою контрастного зеленого і білого кольорів або вишивкою (Іл. 19)[28]. На потиличній частині такі вироби завершувались двома або трьома стрічками («пàнтлицями»,»пàртицями») червоного кольору, які випускали з-під ґорсика. Видимі нижні краї стрічок оздоблювали кольоровою вишивкою або «пацьóрками» (Іл. 16).



Іл. 12. Очіпок: доморобне полотно, плетена вручну сітка з льону, кінець XIX — початок XX ст., с. Мшанець Старосамбірського р-ну Львівської обл. МЕХП. Інв. № ЕП-22924

Під час польових досліджень 2005 р. декілька таких очіпків було зафіксовано в музеях та в приватній власності респондентів, однак лише як данина традиції: «*Такі очіпки, як і очіпки взагалі, тепер вже не носять. Правда, старі жінки років тридцять тому ще дотримувалися цієї традиції. Вироби були червоного кольору, лише на дно давали куповану сітку зеленого кольору. Якщо в такому очіпку жінка виходила заміж, то в ньому її і ховали*»[29].

У Великоберезнянському районі Закарпатської області (сс. Сіль, Гусний, Тихий, Нова Стужиця) очіпки кінця XIX — першої третини XX ст. виріз-

2005; Фумич Софії Олексівни (1929 р. н.), с. Ботелка Верхня Вижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Маєвської Петрунелі Степанівни (1916 р. н.), с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[23] ПМА. Зап. від Маєвської Петрунелі Степанівни (1916 р. н.), с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Хащівської Єви Степанівни (1927 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Марчишак Анни Федорівни (1922 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Василечко Єфимії Ільківни (1935 р. н.), с. Сянки Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[24] с. Ботелка Верхня Турківського р-ну Львівської обл., ПМА; с. Шандровець Турківського Львівської обл. (Музей «Бойківщина») ПМА.

[25] Автор — Фомич Софія Михайлівна (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005 р.

[26] С. Стара Сіль Старосамбірський район Львівської обл.

[27] ПМА. Зап. від Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[28] ПМА. Зап. від Якаби Агафії Миколаївни (1929 р. н.), с. Вижня Ботелка Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[29] ПМА. Зап. від Якаби Агафії Миколаївни (1929 р. н.), с. Ботелка Вижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005



Іл. 13. Очіпок: доморобне полотно червоного кольору, на потиличній частині — патриці, оздоблені вишивкою; денце очіпка в'язане гачком з ниток зеленого кольору. На тім'ї під місце з'єднання полотна з в'язаною сіткою вставлено круг, що надає тверду, фіксовану форму виробу. Власність — Фумич Софії Михайлівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 14. Очіпок: доморобне полотно червоного кольору, на потилиці — патриці, оздоблені вишивкою; денце очіпка в'язане гачком з ниток зеленого кольору. На тім'ї під місце з'єднання полотна з в'язаною сіткою вставлено круг, що надає тверду, фіксовану форму виробу. Власність — Фумич Софії Михайлівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

няються формою, матеріалом, декором, що зумовлено впливами чеської, словацької та угорської культури. Основну частину виробу виготовляли з полотна: потиличну частину призбирували по всій висоті — від нижньої частини до тім'яної — у вертикальні брижі. По нижньому краю очіпок різноманітно оздоблювали: по нижньому краю нашивали «крамн*у*» орнаментальну стрічку з рослинним орнаментом завширшки 5—8 см, поверх якої нашивали кілька вужчих (0,5—1 см) — з металевої нитки, мереживні, в'язані гачком та паличками. Такі стрічки здобили блискітками, бляшками, бісером, що надавало виробу особливої декоративності [4]. На потиличній частині завершували очіпок довгі крамні широкі кольорові або чорні узорчасті стрічки («пàнтлики», «пàртиці»)[30] — одна чи дві. Такого типу очіпки побутували також у Воловецькому районі Закарпатської області.

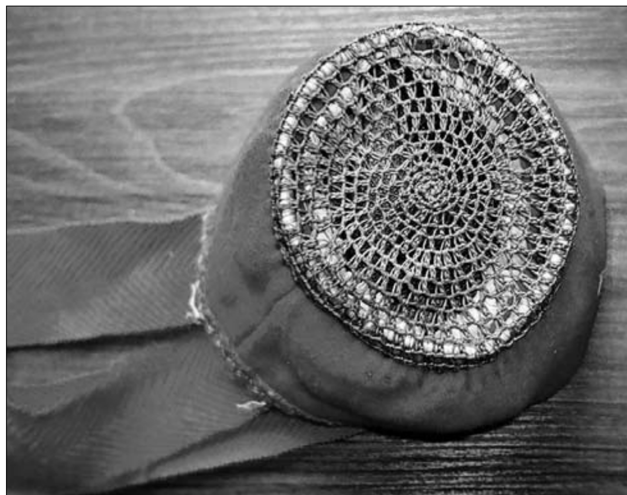
Отож, мереживні очіпки з Бойківщини та Підгір'я кінця XIX — початку XXI ст. мають багато спільних ознак з виробами інших етнотериторій України, однак окремі з них вирізняються художніми особливостями, що дає підстави говорити про їх мистецьку вартість. Зокрема упродовж досліджуваного періоду простежується дотримання давніх традицій з поєднанням новочасних впливів (застосовується нова сировина, у виготовленні використовуються менш трудомісткі техніки).

У народній жіночій одежі Бойківщини та Підгір'я в'язані спицями та гачком ***хустини*** [39; 38; 24; 25] (платовий головний убір, перехідна форма від переміток до фабричних хусток, зазвичай квадратної, інколи — трикутної та прямокутної форми) поширилися від 1920—1930-х років. Можна припустити, що такі вироби побутували дещо раніше, однак лише в містечках та селах, наближених до великих міст, де міське вбрання знаходило свого споживача значно швидше. Окрім того, хустини (місцевого виготовлення та привізні), як, зрештою, й інші складові одягу, можна було придбати на базарах в Старому Самборі, Самборі, Стрию, Дрогобичі, Великому Березному та інших містах. В'язані з вовни хустини були теплі, доступні у виготовленні, їх носили не тільки як головний убір, а й як покриття на плечі. Тому ті жінки, які володіли в'язальними техніками, часто робили такі

[30] ПМА. Зап. від Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

вироби «на заказ»[31]. Вчилися в'язати у різний спосіб: на уроках рукоділля у школі[32]; одна від одної[33]; на спеціальних курсах для жіноцтва[34], що особливо стали популярні у 1920—1930-х рр. з метою виготовлення виробів для власного ужитку та подальшого заробітку [23]; у довоєнний час у жидівок[35], які володіли різним рукомеслом: «*У селі жила жидівка Шльомкова, яка і вчила багатьох сільських дівчат в'язати на дротах. Мама дала курку за те, щоби Шльомкова навчила в'язанню, це були десь 1930-ті рр.*»[36]. Особливо поширилися хустини у повоєнний час, коли брак одягу був надто відчутний.

У виготовленні суцільно в'язаних хустин як основну сировину найчастіше використовували доморобну вовну природного забарвлення, подекуди — льон. Застосовування технік в'язання спиць і гачком, поєднання різних видів переплетень та розмаїття технологічної фактури створювали цікаві орнаменталь-



Іл. 15. Очіпок: з полотна червоного кольору, на тім'ї — в'язана гачком сітка зеленого кольору, 1930-ті рр., с. Шандровець Турківського р-ну Львівської обл. Народний етнографічний музей «Бойківщина», м. Турка Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 16. Очіпок: з полотна червоного кольору, на тім'ї — в'язана гачком сітка зеленого кольору, 1930-ті рр., с. Шандровець Турківського р-ну Львівської обл. Народний етнографічний музей «Бойківщина», м. Турка Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

ні полотнища[37]. Центральну частину хустин в'язали здебільшого одним технологічним візерунком —

[31] ПМА. Зап. від Гички Катерини Василівни (1924 р. н.), с. Губичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006; Буцяк Олени Григорівни (1938 р. н.), с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

[32] ПМА. Зап. від Благиа Юстини Іванівни (1922 р. н., уродженка с. Середнє Ужгородського р-ну), с. Жорнава Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Дідик Марії Іванівни (1920 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Самардак Марії Іванівна (1919 р. н.) с. Ваньковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Чіч Катерина Михайлівни (1931 р. н.), с. Викоти Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Білої Галини Осипівни (1929 р. н.), с. Слохиня Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[33] ПМА. Зап. від Пріць Ольгиа Миколаївни (1913 р. н.), с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Томашевської Марії Іванівни (1936 р. н.), с. Бірчиці Нові Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[34] ПМА. Зап. від Цабаняк (Лопушанської) Настуні Василівни (1921 р. н.), с. Соснівка (Нанчілка Мала) Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Лужицької Анни Михайлівни (1934 р. н.), Васильняк Олени Михайлівни (1929 р. н.), Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[35] ПМА. Зап. від Фумич Софії Михайлівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Марчишак Анни Федорівни (1922 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Васильняк Олени Михайлівни (1929 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.,2005.

[36] ПМА. Зап. від Маєвської Петрунелі Степанівни (1916 р. н.), с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[37] В'язана гачком хустина з доморобної вовни (70х162+17 френзелі), 1930-ті рр. Автор — Ярослава Іванівна Різак (1926 р. н.), ур. с. Верхнє Висоцьке Турківського р-ну (мати отця Ярослава, тепер живе у Коропуші); музей в дзвіниці при церкві св. Архистратига Михаїла, с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл., 2005.



Іл. 17. Очіпок: з полотна червоного кольору, на тім'ї — в'язана гачком сітка зеленого кольору, власність — Якаби Агафії Миколаївни (1929 р. н.), с. Ботелка Верхня Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 18. Очіпок: з полотна червоної барви, денце — з трикотажного промислового полотнища зеленого кольору, середина XX ст., власність — Пасічник Пелагеї Михайлівни (1928 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

«ґ**у**льки», зиґз**а**ґи, «в**і**чка»[38], по периметру обв'язували широкою ажурною смугою з цієї ж пряжі, але з використанням іншого орнаменту («р**о**мбки, «зв**у**нки»), яку завершували френзелями різної довжини та щільності (Іл. 20).

В'язальні техніки (вузликове в'язання, в'язання гачком) застосовували у виготовленні тороків в оздобленні хустин з тканин різного ґатунку[39]: виробляли («виш**є**рпували») тороки [14] з пряжі основного полотнища або дов'язували з «кроше́» чи віскози[40]. Це був один з найпростіших і водночас найдоступніших способів декорування головних уборів. Святкові були світлих відтінків з доморобного та промислового полотна, «шаліно́ві», «черле́ні», «на жалобу» носили чорні «вдівецькі» хустини[41]. Мірним мереживом з фігурними завершеннями (в'язаним гачком або купованим) завширшки 7—12 см прикрашали білі полотняні хустини з вишивкою[42], інколи вузькі мереживні стрічки нашивали аплікаційним способом: «*Френзелями прикрашали білі вишиті святкові хустини, які обв'язували френзелями за допомогою гачка або купованими на базарі*»[43].

Однак варто зазначити, що незважаючи на розмаїття технологічних візерунків та «пле́тених» способів оздоблення, бойківські й підгірські хустини не мали яскраво виражених локальних особливостей.

У комплексах чоловічого та жіночого вбрання Бойківщини і Підгір'я майже до середини XX ст. побутували ***пояси*** («кра̀йка», «па̀сик», «плет**і**нка», «пас**и**на»), виконані плетільною технікою (по стіні) та

[38] ПМА. Зап. від Цабаняк (Лопушанської) Настуні Василівни (1921 р. н.), с. Соснівка (Нанчілка Мала) Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

[39] ПМА. Зап. від Винарчик Марії Лукашівни (1903 р. н.), с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл., 2006

[40] ПМА. Зап. від Винарчик Марії Лукашівни (1903 р. н.), с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Пріць Ольги Миколаївни (1913 р. н.), с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Біляк Тетяни Дмитрівни (1927 р. н.), с. Бірчиці Старі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Зап. від Мінько Ірини Михайлівни (1933 р. н.), с. Торгановичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

[41] Хустина (вдівецька), перша пол. XX ст. (146x142 см). Виготовлена з чорного полотна, оздоблена по периметру плетеною вручну сіткою з тороками: сітка у ромбовидні клітини, утворені способом зав'язування вузликів; шкільний краєзнавчий музей с. Торгановичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., ПМА, 2005.

[42] Зап. від Винарчик Марії Лукашівни (1903 р. н.), с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Гички Катерини Василівни (1924 р. н.), с. Губичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

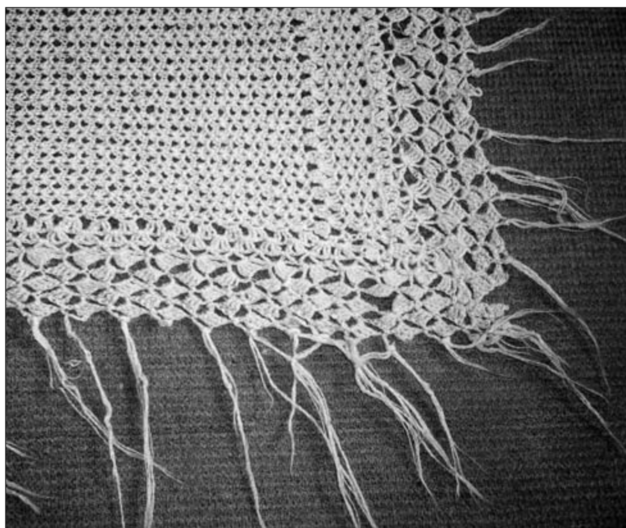
[43] ПМА. Зап. від Винарчик Марії Лукашівні (1903 р. н.), с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл., 2006

вручну[44], в'язані «гачками», значно рідше зустрічаються згадки про вироби, в'язані спицями («плетені шпицями»)[45]. На нашу думку, в'язані гачком і спицями пояси замінили плетені, які були дещо складніші у виконанні, а також стали результатом поширення нових текстильних технік у традиційному мистецтві. Жінки носили вужчі пасини[46] (завширшки 7—10 см), чоловіки — ширші: довгі, які обмотували чотири рази, вважалися давнішими; протилежні кінці, які випускали позаду, завершували «стряпки» (тороки). Також побутували короткі вироби, які «*...обмотували лише раз навколо стану і защіпали збоку на ґудзик*»[47]. «*Крайку*» *...замотували по два рази, спускали до низу*»[48], «*Гачкували пояси з «бамбульками», носили, закладаючи на один бік*»[49].

Під час польових досліджень зафіксовано дані від респондентів про плетені пояси: способи їх виготовлення, колористику та оздоблення. Наприкінці XIX — першій половині XX ст. такі вироби побутували і в інших етнорегіонах України (Поліссі, Опіллі, Покутті), однак усної інформації про художні ознаки, як і техніки виконання — поодинокі нотатки. В селах Великоберезнянського району Закарпатської області (сс. Гусний, Тихий, Ужок, Луг, Нова Стужиця) «*...Плели пояси жінки з обидвох сторін — начіпляли на пальці і перекручували. Також використовували ключки, якими зачіпали нитки і плели*»[50]. «*Плели пасини: забивали два кілка,*



Іл. 19. Очіпок: з полотна червоного кольору, на тім'ї — в'язана гачком сітка зеленого кольору, 1930-ті рр., с. Вовче Турківського р-ну Львівської обл. Народний етнографічний музей «Бойківщина», м. Турка Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 20. В'язана гачком хустина з доморобної вовни (70x162+17 френзелі), 1930-ті рр.; автор — Ярослава Іванівна Різак (1926 р. н.), уродж. с. Верхнє Висоцьке Турківського р-ну; музей в дзвіниці при церкві св. Архистратига Михаїла, с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

між ними снували нитки пальцями. Виріб робили на довжину 1—1,5 м»[51]. «*Носили плетені пояси червоного кольору. Пояси робили таким чином: забивали клинець, зачіпали на чотири паль-*

[44] ПМА. Зап. від Гирич Олени Михайлівни (1941 р. н., уродженка с. Тихий), с. Ужок Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[45] ПМА. Зап. від Щегель Стефанії Василівни (родом з с. Квасенина, переселенці, 1929 р. н.), с. П'ятниця Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006; Маєвської Петрунелі Степанівни (1916 р. н.) с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Фумич Софії Олексівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[46] В окремих селах — тільки жінки

[47] ПМА. Зап. від Гумен Олениа Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[48] ПМА. Зап. від Кренти (Кіт) Марії Іванівни (1933 р. н.), с. Княжпіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[49] ПМА. Зап. від Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[50] ПМА. Зап. від Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[51] ПМА. Зап. від Крайнянського Степана Федоровича (1927 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.



Іл. 21. Жіночий плетений пояс, оздоблений кольоровими китицями, перша половина XX ст., с. Люта Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. МНАП у Львові АП-5018



Іл. 22. Жіночий плетений пояс, оздоблений кольоровими китицями, перша половина XX ст., с. Верховина Бистра Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. МНАП у Львові АП-1907

ці і завертали»[52]. *«Носили в'язані пасини... Снували по рамі з вовняних ниток, перебираючи руками. Пасина плелася іглицями, коротка... Вставляли паличку в середину і плели в один і другий бік. Починали плести з країв, з країв до середини і далі до країв»*[53].

Виробляли пасини з однотонної доморобної фарбованої вовни яскравих червоного, вишневого, рожевого, синього, зеленого кольорів. Протилежні кінці поясів викінчували «кутàсами», «ґóмбічками», «бóмблями», «бамб**у**льками», «кіт**у**льками» — різних форм та розмірів круглі вовняні кульки чи китиці, переважно різних барв, які прикрашали виріб, а також тороками «стр**я**пками». Під час експедицій визначено, що такого типу вироби переважали на Закарпатській Бойківщині, зокрема в гірських місцевостях: принаймні про це свідчить інформація від респондентів (Іл. 21; Іл. 22).

В'язані ***доповнення*** (для рук та ніг) традиційного бойківського і підгірського вбрання XIX — першої пол. XX ст. — ***шкарпетки-панчохи*** (високі шкарпетки), ***штуци*** [16; 24] (шкарпетки без стопи), ***рукавиці*** та ***нараквиці*** [13; 24]. Зазначимо, що порівняно з витворами з теренів Закарпатської Бойківщини, на Підгір'ї та Бойківщині вироби цих типологічних підгруп мали менш виражені мистецькі ознаки. Здебільшого це були речі повсякденного ужитку, які виробляли з льону та вовни[54] спицями, рідше — в'язали гачком, а з появою промислової пряжі — з волічки. Сировину використовували натуральної барви, інколи — фарбовану природними барвниками, які з поширенням синтетичних були ними замінені.

52 ПМА. Зап. від Васильняка Миколи Миколайовича (1932 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

53 ПМА. Зап. від Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

54 ПМА. Зап. від Павлишин Ганни Іванівни (1925 р. н.), с. Берестяни Самбірського р-ну Львівської обл., 2005; Козяк Ганни Миколаївни (1919 р. н.), с. Ракова Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Стрілки Степана Степановича (1938 р. н.), с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006; Кренти (Кіт) Марії Іванівни (1933 р. н.), с. Княжпіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006; Войтович Ольги Іванівни (1933 р. н.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл.

Шкарпетки («штр**и**мфлі», «стр**у**мфлі», «пунч**о**хи») використовували для утеплення ніг, для захисту від ушкоджень, а також як декоративне доповнення до взуття; ***холявки*** («шт**у**ци») — на зразок шкарпеток, тільки без стопи. Наприкінці XIX ст. у Дидьово Турківського повіту (нині — РП) взимку носили панчохи з білої вовни, викінчені вгорі кольоровим візерунком. Влітку — плетені з льону чи коноплі панчохи по кістки без стопи, які в Дидьово називали «порт**я**нки», а в Локті і по гирлі р. Сян — «лист**я**нки» [29].

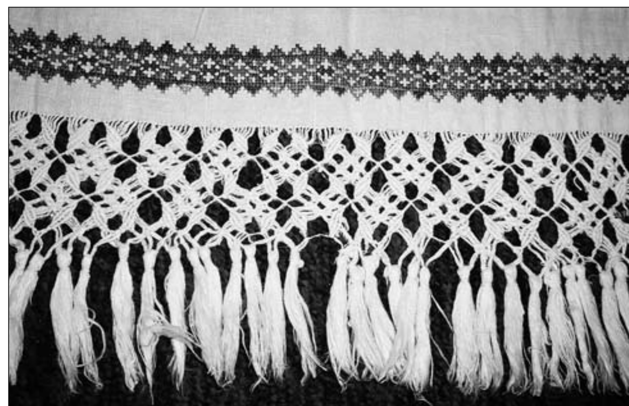
Наприкінці XIX ст. у с. Терло Старосамбірського району Львівської області шити вміли усі дівчата, і навіть хлопці, бо цього їх навчали вдома. Але вовняні панчохи для жінок та дівчат вив'язували місцеві жидівки [45]. Самостійно сільські жінки практично не «плели дротами», бо не мали до того ні вправності, ні терпіння (Вірогідно, що у цей час в'язання спицями вважалося ще новим, нетрадиційним ремеслом для цієї місцевості, тому воно давалося важко: адже вишивання чи ткання не було легше чи менш трудомістке — *О.К.*). У с. Розлуч респондентка згадала, що приблизно у 1930-х рр. у селі жила жидівка Шльомкова, яка і вчила багатьох сільських дівчат в'язати спицями[55]. Варто зазначити, що в'язані вироби відзначалися високою якістю і користувалися попитом у місцевого населення.

У передвоєнний час «за Польщ***і***» шкарпетки і штуци в'язали п'ятьма спицями: з льону, рідше — з «некрашеної» вовни: «*Штримфлі — шкарпетки з некрашеної вовни робили на чотирьох іглицях*»[56]. На щодень «пл**е**ли» однотонні, більш святкові декорували в горішній частині чорними чи кольоровими пасо́чками, які було видно поверх черевиків [31] «*...бо не було теплого взуття, але на чоботи не натягали. У повоєнний час під чоботи одягали білі шкарпетки, а холявки витягували поверх — така була мода*». «*Високі шкарпетки одягали до черевиків і чобіт, вивертали на халявки. Часто горішню частину виробу вив'язували в кольорові смуги. Сам виріб виготовляли лицевими петлями — «на просто» і патентом*»[57]; «*Штуци» одягали спочатку під черевики, мешти, після 1940-х рр. і під чоботи*»[58].

Упродовж 1920—1930-х рр. панчохи часто купували на базарах чи у крамницях або замовляли у жи-



Іл. 23. Запаска: доморобне полотно, вишивка, по нижньому краю — ажурне оздоблення у техніці макраме, середина XX ст., автор — Лабойко Софія Іванівна, с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 24. Фрагмент ажурного оздоблення у техніці макраме, середина XX ст., автор — Лабойко Софія Іванівна, с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

[55] ПМА. Зап. від Маєвської Петрунелі Степанівни (1916 р. н.), с. Розлуч Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[56] ПМА. Зап. від Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[57] Зап. від Піхоцької Марії Степанівни (1931 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

[58] ПМА. Зап. від Ковток Василя Миколайовича (1928 р. н.), Ковток Анна Миколаївна (1930 р. н.), хутір Морозовичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005.

дівок[59], що почасти вплинуло на художні особливості традиційних виробів. Однак на відміну від гуцульських в'язаних «капчу**рі**в», які у цей період стали яскравим кольоровим акцентом у міському та спортивному одязі (носили автентичні витвори, орнамент «ол**е**ники» та «пташки» використовували у декорі шапок, шаликів, рукавиць), бойківські не отримали такого поширеного застосування. У повоєнний час практично у кожній родині виготовляли такі речі самостійно для власного ужитку, оскільки «*...було бідно*»[60].

На Бойківщині й Підгір'ї наприкінці XIX — в середині XX ст. в'язані гачком, значно рідше — спицями ***рукавиці*** здебільшого мали функціональне призначення. У їх виготовленні використовували дерев'яні («кр**ю**чок», «кл**ю**чка», «гикл**і**рка»), від середини XX ст. — пластмасові та металеві гачки [61]. Під товщину гачка підбирали нитку, що впливало на щільність та якість виробу: «*Рукавиці в'язали таким чином — зверху лицьові петлі, знизу виворітні*»[62]. У багатьох селах «гиклюв**а**нням», «гикльóваням» (в'язання гачком) займалися чоловіки[63]: «*Дід Іван (1911 р. н.) гачкував сам рукавиці з вовни, дерев'яним гачком, який підбирав до товщини ниток*»[64]. Переважали рукавиці на один палець, однак від 1920—1930-х рр. поширилися на п'ять пальців («пальц**я**та», «перч**а**тки»)[65]: «*Носили на один палець рукавиці — чоловічі, жінки — на п'ять пальців, в'язані на іглицях*»[66]; «*До війни в'язали «вàрюжки», після війни ввійшли в моду рукавиці на п'ять пальців*»[67].

Найчастіше рукавиці були однотонні, з пряжі натуральної барви. Інколи у декорі використовували поперечносмугастий візерунок, найчастіше — у монохромні смуги контрастних відтінків.

У традиційній бойківській та підгірській ноші кінця XIX — в першій пол. XX ст. побутували ***нарукавники*** (*«нар**у**чники»*), головно — в чоловічих комплексах вбрання переважно гірських регіонів (здебільшого Закарпатська Бойківщина)[68]: одягали для утеплення рук взимку, для притримування нижньої частини рукава сорочки. Маючи утилітарне призначення, зарукавники не вирізнялися якістю вовни і декором: «*Були зарукавники з білої або сивої вовни, в'язані на «іглицях». В'язка була «вертана» і «проста». Носили до і після війни, для утеплення. Мали висоту до 15 см. Носили тільки чоловіки*»[69]. Від середини XX ст. в'язані нарукавники практично вийшли з ужитку.

У декорі жіночого традиційного вбрання Бойківщини та Підгір'я на початку — упродовж XX ст. використовували розмаїте ***мереживо***, виготовлене

[59] ПМА. Зап. від Луць Марії Прокопівни (1934 р. н.), с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Самардак Марії Іванівниа (1919 р. н.), с. Ваньковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Ковток Василя Миколайовича (1928 р. н.), Ковток Анна Миколаївна (1930 р. н.), хутір Морозовичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.),. с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[60] ПМА. Зап. від Козяк Ганни Миколаївни (1919 р. н.), с. Ракова Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Щегель Стефанії Василівни (родом з с. Квасенина, переселенці, 1929 р. н.), с. П'ятниця Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006; Стрілки Степана Степановича (1938 р. н.), с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[61] ПМА. Зап. від Піхоцької Марії Степанівни (1931 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Кальки Юстини Миколаївни (1923 р. н.), с. Ясениця Замкова Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Фумич Софії Олексівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005.

[62] ПМА. Зап. від Гирич Олени Михайлівни (1941 р. н., уродженка с. Тихий) с. Ужок Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[63] ПМА. Зап. від Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[64] ПМА. Зап. від Майдич Олени Василівни (1964 р. н.), с. Розтока Костромська Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[65] ПМА. Зап. від Янківської (Розьовської) Анни Миколаївни (1921 р. н., уроджена в с. Плоске), с. Соснівка (Нанчілка Мала) Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Павлишин Ганни Іванівни (1925 р. н., с. Берестяни Самбірського р-ну Львівської обл., 2006; Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[66] ПМА. Зап. від Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[67] ПМА. Зап. від Войтович Ольги Іванівни (1933 р. н.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[68] ПМА. Зап. від Ільків Олени Олександрівни (1926 р. н.), с. Домашино Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

[69] ПМА. Зап. від Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005.

вручну і промислове (мірне, тороки, ажурна сітка з тороками, китиці). Ним оздоблювали очіпки, хустини, сорочки та «г*а*льки», а також ***за̀паски*** («запина̀чка») — поясний жіночий одяг, який носили поверх сорочок та спідниць, — які почали прикрашати від 1920—1930-х років. Запаски прикрашали по нижньому краю тороками («фр*е*нзелями»), плетеними найчастіше вручну технікою вузликового в'язання або дов'язаними гачком (Іл. 23; Іл. 24; Іл. 25)[70]. Однак таке декорування не було характерним у попередні періоди, і як зазначає Олена Кульчицька «...в такій псевдо-народній ноші бачимо часто поперечниці-фартушки, обов'язково з френзелями, як у рушників. Оця часто чудернацька псевдонародня ноша формується під впливом театральної гардероби, що часто прибирає вид для дешевого ефекту, або наслідком незнання цієї справи театральних управ» [30].

У селах Самбірського, Старосамбірського та Турківського районах запаски були білого кольору, з льняного полотна домашнього виготовлення, а згодом — з промислової тканини «перкалю» (Іл. 24; Іл. 25), вишиті поперечно смугастим узорчастим орнаментом: «*Запаски вишивали, викінчували по низу френзелями (тороками), мереживом, по війні часто робили його гачком*»[71]. Оздоблювання тороками вбрання було доступним через мінімальну потребу додаткових засобів виробництва, відсутність особливих професійних навичок та наявність матеріалу (переважно виторочували з ниток основного полотна)[72]: «*В'язали кружево руками, виторочуючи нитки з основного полотна і перев'язуючи між собою. Оздоблювали таким способом краї рушників, обруси, низ запасок*»[73]; «*Вузликове в'язання було поширеним. Ще дівчиною 15—16 років ходили межи люди, де в'язали, і так вчилися. Брали лляне полотно, «вишєрпували», в'язали різні взори*»[74]; «*Жінки в селі в'язали тороки: випускали нитки з полотна або доплітали з інших ниток*»[75]; «*Робили «куда̀си» грубі і тонкі до запасок*»[76]. Особливу увагу приділяли декору святкових запасок, зокрема упродовж 1920—1930-х рр., коли в селах поширилась «українська мода», що проявлялося здебільшого через використання жовтих і блакитних «національних» кольорів у вишивці[77] (Іл. 26; Іл. 27).



Іл. 25. Дівчата у святковому українському народному вбранні; запаски, прикрашені по нижньому краю тороками, 1920—1930-ті рр., Самбірський р-н Львівської обл., 2006. ПМА

Отож, під час експедиційних досліджень на Бойківщину та Підгір'я упродовж 2005—2006-х рр. виявлено побутування в'язаних і мереживних одягових виробів кінця XIX — початку XX століття. Визначено осередки поширення окремих типів таких артефактів, зафіксовано техніки виготовлення та охарактеризовано художні особливості.

Особливо цікавими і з мистецького, і етнографічного погляду є ажурні очіпки, які носили жінки наприкінці XIX — в середині XX ст. у низці сіл Старосамбірського та Турківського районів Львівської області. Характерні ці головні убори формою (у вигляді невисокої круглої шапочки з

---

[70] ПМА. Зап. від Гарбар Анастасії Михайлівни (1912 р. н.), с. Баранівці (Бараниці) Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[71] ПМА. Зап. від Антонів Ольга Миколаївна (1949 р. н.). с. Ботелка Вижня Турківського р-ну Львівської обл. 2005; Котик Софії Михайлівни (1939 р. н.), с. Черних Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[72] ПМА. Зап. від Пріць Ольги Миколаївни (1913 р. н.), с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., 2006

[73] ПМА. Зап. від Децик Варвари Федорівни (1927 р. н.), с. Нижнє (колись Болозів Долішній) Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[74] ПМА. Зап. від Томашевської Марії Іванівни (1936 р. н.), с. Бірчиці Нові Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

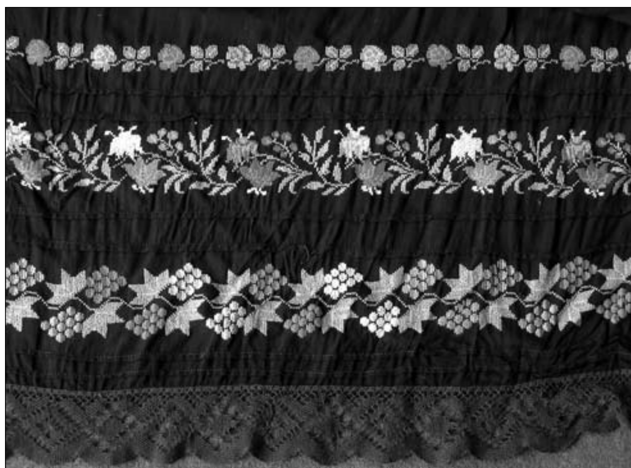
[75] ПМА. Зап. від Кушнір Катерини Іванівни (1938 р. н.), с. Ковиничі Самбірського р-ну Львівської обл. (Спасівка), 2006.

[76] ПМА. Зап. від Павлишин Ганни Іванівни (1925 р. н.), с. Берестяни Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.

[77] ПМА. Зап. від Самардак Марії Іванівни (1919 р. н.), с. Ваньковичі Самбірського р-ну Львівської обл., 2006.



Іл. 26. Фартух-запаска: промислова тканина, вишивка, промислове мереживо, Старосамбірський р-н Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич



Іл. 27. Фрагмент вишивки та мережива — декор фартуха-запаски: промислова тканина, вишивка, промислове мереживо, Старосамбірський р-н Львівської обл., 2005. ПМА. Публікується вперше. Фото О. Козакевич

тканини червоного кольору з ажурним денцем), техніками створення (плетіння вручну, гачком, використання промислового трикотажу), оздобленням (мереживна структура, вишивка). Важливо зазначити, що саме у цих місцевостях ми зафіксували такі очіпки у респондентів: їх вже не носять у повсякденному побуті, однак за традицією тримають «на смерть».

Плетені та в'язані пояси визначаються давньою технікою виготовлення: брані, плетені вручну, гачком, значно рідше — спицями. За колористикою пасини були однотонні, однак оригінальним було їх декоративне завершення у вигляді китиць та кутасів.

Доповнення на руки та ноги наприкінці XIX — на початку XX ст. здебільшого мали утилітарне призначення, тому яскравих художніх ознак не виявлено. Лише від 1920—1930-х рр. у декорі шкарпеток та почасти рукавиць використовують поперечносмугастий кольоровий візерунок, що дещо урізноманітнило вироби.

Розмаїтим було мереживне оздоблення традиційного вбрання бойків та підгірян: тороками прикрашали нижні краї запасок, хустини по периметру здобили ажурними стрічками та френзелями, на очіпки нашивали візерункові крамні стрічки тощо. У виготовленні таких оздоб застосовували різні техніки плетіння, в'язання гачком, що творило мереживний орнамент, який часто ставав декоративним акцентом у виробах. Такий спосіб оздоблення в одязі поширився від першої третини XX ст., а від середини XX ст. — розповсюдився в оздобленні інтер'єрних тканин, які стали особливо популярними у традиційному побуті селян.

Запропонована стаття має на меті доповнити відомості про традиційний одяг Бойківщини та Підгір'я кінця XIX — початку XXI ст., а саме — в'язаних та мереживних виробів. У перспективі матеріал буде доповнюватись результатами нових вислідів — інформація від респондентів, опрацювання артефактів з музейних фондів, що дасть змогу говорити про в'язання і мереживо як мистецьке явище українського декоративного мистецтва.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

бóйтки — кутаси (Записано від Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

бóмбіки — кутаси (Записано від Дідик Марії Іванівни (1920 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

бамб**у**льки — кутасики (Записано від Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2006)

б**о**йтки — кутасики (Записано від Коваль Марії, 1929 р. н., с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., серпень 2005)

б**о**млі — кутасики (Записано від Войтович Ольги Іванівни (1933 р. н.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

вар**ю**жки — рукавиці з одним пальцем (Записано від Войтович Ольги Іванівни (1933 р. н.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

виш**є**рпувати — висмикувати, торочити (Записано від Томашевської Марії Іванівни (1936 р. н.), с. Бірчиці Нові Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

г**á**чки, г**á**чок — гачок для в'язання (Записано від Галишин Терези, 1932 р. н., с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2005)

гóмбічки — кутаси (Записано від Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

г**а**лька — спідничка, нижня сорочка (Записано від Кішко Марії Семенівни (1939 р. н.), с. Садковичі Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

гаптув**а**ти, гафтув**а**ти — в'язати гачком (Записано від Котлярчик (Миськів) Софії Іванівни, уродж. с. Трійця біля Перемишля (1928 р. н.), с. Черхнихів Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

гафт**о**ваний — в'язаний гачком (Записано від Винарчик Марії Лукашівни (1903 р. н.), с. Черхнихів Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

гикл**і**рка — гачок для в'язання (Записано від Ільків Олени, 1926 р. н, с. Домашино Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., серепень 2005; Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

гиклювàти — в'язати гачком (Записано від Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

гикль**о**вані вироби — вироби, вив'язані гачком (Записано від Коваль Марії, 1929 р. н, с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., серепень 2005)

г**о**мбічки — кутаси на поясі (Записано від Гирич Олени, уродж. с. Тихий, 1941 р. н., с. Ужок Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

зарукàвники — нараквиці, нарукавники (Записано від Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), Чекот Олени Михайлівни (1938 р. н.), Вудмаски Анни Василівни (1950 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

ігл**и**ці — спиці для в'язання (Записано від Марчишак Анни Федорівни (1922 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Василечко Єфимії Ільківни (1935 р. н.), с. Сянки Турківського р-ну Львівської обл.,2005; Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

кабл**у**к — облук (Записано від Пріць Ольги Миколаївни (1913 р. н.), с. Береги Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

кеб**а**вка — кибалка (Записано від Дерик Варвари Федорівни (1927 р. н.), с. Нижнє Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

кіт**у**льки — китиці (Записано від Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

кл**ю**чка — гачок для в'язання (Записано від Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

ключ**о**к — гачок для в'язання (Записано від Петренко Емілії Павлівни (переселенка з с. Перегримки в 1946 р.,1930 р. н.), с. Надиби Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

конт**а**сик — кутас (Записано від Щегель Стефанії Василівни (1929 р. н.), с. П'ятниця Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

кор**у**нка — мереживо (Записано від Піхоцької Марії Степанівни (1931 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

крàйка — неширокий пояс, в'язаний гачком, на кросенцях, плетений (Записано від Галишин Терези Лук'янівни (1932 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

кр**у**жево — мереживо (Записано від Петрів Марії Михайлівни (1921 р. н.), с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), Чекот Олена Михайлівна (1938 р. н.), Вудмаски Анни Василівни (1950 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

кр**у**жело — мереживо (Записано від Щегель Стефанії Василівни (1929р.н.), с. П'ятниця Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

куд**а**си — кутас (Записано від Павлишин Ганни Іванівни (1925 р. н.), с. Берестяни Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

нар**а**твиця — манжет, нижня частина рукава, зв'язана спицями переплетеням ластик (Записано

від Приймич Ганни Василівни, 1936 р. н., с. Верб'яж Воловецького р-ну Зк., 2009)

— облук — кибалка (Записано від Піти Марії Василівни (1913 р. н.), Кирилич Анни Михайлівни (1937 р.н), Лопушанського Андрія Миколайовича (1937 р. н.), с. Тисовиця Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

очупець — очіпок (Записано від Кренти Марії Іванівни (1933 р. н.), с. Княжпіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

пàнтлики — стрічки (Записано від Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

— пантлиці— стрічки (Записано від Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

— пàртички, пàртиці — червоні стрічки (Записано від Якаби Агафії Миколаївни (1929 р. н.), с. Ботелка Вижня Турківського р-ну Львівської обл.,2005; Затварницької Полаги Дмитрівни (1933 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.)., с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

— пасина — пояс (Записано від Фумич Софії Олексівни (1929 р. н.), с. Ботелка Нижня Турківського р-ну Львівської обл., 2005; Кушнір Олени Юріївни (1938 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

патент — трикотажне переплетення; «одноразовий патент» (1х1), «дворазовий патент» (2х2) — варіант поєднання лицевих і виворітних петель (Записано від Янківської (Розьовської) Анни, 1921 р. н., уродж. с. Плоске, с. Соснівка Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2005)

плетінка — пояс, спершу плетений вручну, згодом дротами (Записано від Гирич Олени, уродж. с. Тихий, 1941 р. н., с. Ужок Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., серпень 2005)

— пунчохи — шкарпетки (Записано від Дідик Марії Іванівни (1920 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

— рàклиці — нараквиці (Записано від Гритчак Ганни Михайлівни (1958 р. н., уродженка с. Хуст), с. Розтока Костринська Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

скарпити — шкарпетки (Записано від Фичко Адольфіни Павлівни (1928 р. н.), с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

спаювати гачком — з'єднувати гачком (Записано від Білої Галини Осипівни (1929 р. н.), с. Слохиня Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

стонга — широка стрічка (Записано від Труш Ганни Василівни (1928 р. н.), с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

стряпки — тороки (Записано від Васильняка Миколи, 1932 р. н., с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., серпень 2005, Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

тасєнка — тасьма (Записано від Гадомської Марії Григорівни, 1922 р. н., с. Ковиничі Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

торки — тороки (Записано від Щегель Стефанії Василівни (1929 р. н.), с. П'ятниця Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

фарбота — мереживо (Записано від Піти Марії Василівни (1913 р. н.), Кирилич Анни Михайлівни (1937 р. н), Лопушанського Андрія Миколайовича (1937 р. н.), с. Тисовиця Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

френзелі — тороки (Записано від Мінько Ірини Михайлівни (1933 р. н.), с. Торгановичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

хімевка — кибалка (Записано від Марчишак Анни Федорівни (1922 р. н.), с. Яворів Турківського р-ну Львівської обл., 2005)

чіпка — мереживо (Записано від Ільків Олени Олександрівни (1926 р. н.), с. Домашино Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

чіпки — мереживо (Записано від Крайнянського Степана Федоровича (1927 р. н.), с. Гусний Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

чупець — очіпок (Записано від Котлярчик (Миськів) Софії Іванівни, уродж. с. Трійця біля Перемишля, 1928 р. н., с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006 р.; Записано від Васильняка Миколи, 1932 р. н., с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., Васильняк Анни Михайлівни (1927 р. н.), Чекот Оле-

ни Михайлівни (1938 р. н.), Вудмаски Анни Василівни (1950 р. н.), с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

чуп***о***к — очіпок (Записано від Церковника Петра Івановича (1918.), с. Мигове Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

ч***ю***пка — мереживо (Записано від Васильняка Миколи, 1932 р. н., с. Нова Стужиця Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005). Очевидно, назва походить від способу з'єднання мережива з виробом — причіпляється, чіпиться, зчіплюється

шал***е***н — фабрична кольорова орнаментальна тканина (Записано від Ковалик Анна Іванівна (1937р. н.), с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

шпр***и***ци, шпр***и***нци — спиці для в'язання (Записано від Кренти Марії Іванівни (1933 р. н.), с. Княжпіль Старосамбірського р-ну Львівської обл., серпень 2006)

штр***и***мфлі, стр***и***мпфлі (нім. Strumpf — шкарпетка, панчоха) — різновид в'язаних шкарпеток; панчохи поза коліна (Марамарощина, Підхалля, Закарпаття); шкарпетки з «некрашеної» вовни, в'язані на чотирьох іглицях (Записано від Соломки Олексія Ілліча, 1929 р. н., с. Латірка Воловецького р-ну Закарпатської обл., Примич Калини Федорівни, 1936 р. н., с. Латірка Воловецького р-ну Закарпатської обл., Григи Юрія Михайловича, 1950 р. н., с. Котельниця Воловецького р-ну Зк., Далекорей Гафії Іванівни, 1929 р. н., с. Ростоки Воловецького р-ну Зк., Головко Ганни Михайлівни, 1919 р. н., с. Ростоки Воловецького р-ну Зк., Остапович (Тербан) Марії Андріївни, 1929 р. н., уродж. с. Буковець, с. Кичерне Воловецького р-ну Зк.), Лабач Михайла Михайловича, 1914 р. н., с. Велика Грабівниця Воловецького р-ну Зк., Григи (Приймич) Ганни Михайлівни, 1933 р. н., с. Верб'яж Воловецького р-ну Зк., 2005, Гритчак Ганни Михайлівни (1958 р. н., уродженка с. Хуст), с. Розтока Костринська Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Гумен Олени Юріївни (1939 р. н.), с. Вишка Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Ільків Олени Олександрівни (1926 р. н.), с. Домашино Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Коваль Марії Михайлівни (1929 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005; Дідик Марії Іванівни (1920 р. н.), с. Сіль Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл., 2005)

шт***у***ци — панчохи без стопи; патент на низ рукавів, резинка (Записано від Ковток Анни Миколаївни (1930 р. н.), Морозовичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005; Луць Марії Прокопівни (1934 р. н.), с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл., 2005)

Умовні скорочення

Архів ІН НАНУ — Архів Інституту народознавства Національної академії наук України

ІФ ІН НАНУ — Ілюстративний фонд Інституту народознавства Національної академії наук України

ЛІМ — Львівський історичний музей

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу у Львові Інституту народознавства Національної академії наук України

МУНДМ — Музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)

ПМА — Польові матеріали автора

1. МЕХП. Інв. № ЕП-22832.
2. МЕХП. Інв. № ЕП-22924, с. Мшанець Старосамбірського р-ну Львівської обл.
3. МЕХП. Інв. № ЕП-76618, с. Карпатське Турківського р-ну Львівської обл.
4. МУНДМ. Інв. № О-5080, с. Тихий Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.
5. *Білан М*. Український стрій / Білан Майя, Стельмащук Галина. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с.
6. *Білан М*. Український стрій / Білан Майя, Стельмащук Галина ; видання друге, доповнене. — Львів : Апріорі, 2011. — 314 с.
7. *Глушко М*. Підгір'я — окрема етнографічна одиниця України? / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 2013. — Вип. 48. — С. 299—318.
8. *Головацкий Я*. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Головацкий Я. — Петроград, 1868. — 67 с.
9. *Кирчів Р*. Бойківські етнографічні матеріали в музейних збірках / Кирчів Роман // Бойки. — 1993. — Ч. 1/7. — С. 33—36.
10. *Кирчів Р*. Бойківські етнографічні матеріали в музейних збірках / Кирчів Роман // Бойки. — 1994. — Ч. 3—5. — С. 25—26.
11. *Кирчів Р*. Бойківські етнографічні матеріали в музейних збірках / Кирчів Роман // Бойки. — 1995. — Ч. 1—3. — С. 28—30.

12. *Кирчів Р.* Етнографічне дослідження Бойківщини / Роман Федорович Кирчів. — Київ : Наукова думка, 1978. — 174 с.
13. *Козакевич О.* Нараквиці / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 373—374.
14. *Козакевич О.* Тороки / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 599.
15. *Козакевич О.* Брання / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 65—66.
16. *Козакевич О.* Холявки / Козакевич О // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 644.
17. *Козакевич О.* Кутас / Козакевич О // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 300—301.
18. *Козакевич О.* Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX — XX століття: локальні та художні особливості / Козакевич О. // Бойківщина. — Т. 3. — Дрогобич : Коло, 2007. — С. 441—447.
19. *Козакевич О.* Трансформаційні процеси в українському традиційному мистецтві (на прикладі в'язаних та мереживних виробів Бойківщини) / Козакевич О. // Етнічна історія народів Європи : збірник наукових праць. — Вип. 27. — Київ : УНІСЕРВ, 2008. — С. 25—31.
20. *Козакевич О.* Мереживні та в'язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005—2009 рр.) / Козакевич О. // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали І Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». — №1—4 (16—19). — Львів, 2009. — С. 197—203.
21. *Козакевич О.* Мереживо у системі декору церковних тканин кінця XIX—XX ст. (за матеріалами західноукраїнських областей) / Козакевич О. // Історія релігій в Україні. Праці XIX-ї Міжнародної наукової конференції. Книга II. — Львів : Логос, 2009. — С. 498—505.
22. *Козакевич О.* Мистецтво українського традиційного в'язання: історичний аспект / Козакевич О. // Народознавчі зошити. — 2013. — № 5 (113). — С. 885—906.
23. *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX — першої третини XX ст.: в'язання / Козакевич О. // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 374—383.
24. *Козакевич О.* Типологія українських народних в'язаних та мереживних виробів XIX — початку XXI століття: вбрання / Козакевич О. // Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча. — 2014. — № 6 (120). — С. 1403—1419.
25. *Козакевич О.* Українські традиційні в'язані вироби кінця XIX—XX ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей)) / Козакевич О. // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. — Т. CCLXI (261). Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2011. — С. 503—524.
26. *Косміна О.* Традиційне вбрання українців [Текст] / Оксана Косміна. — Київ : Балтія-Друк, 2011. — Т. II. Полісся. Карпати. — 160 с. : іл. — (Рез. англ. — Бібліограф.: с. 135—136).
27. *Коцан В.* Традиційне та особливе в чоловічому народному одязі бойків і лемків Закарпаття (XIX — першої половини XX ст.) / Василь Коцан // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Історія». — 2014. — Вип. 1 (32). — С. 119—129.
28. *Коцан В.* Традиційний народний одяг як прояв ідентичності етнографічних груп українців Закарпаття (XIX — першої половини XX ст.) / Василь Коцан // Народознавчі зошити. — 2014. — № 1 (115). — С. 80—97.
29. *Кузів І.* Житє-бутє, звичаї и обичаї горского народу / Іван Кузів // Зоря. — 1889. — Ч. 16. — С. 263.
30. *Кульчицька О.* Чи треба зберегти і поширити народню ношу? Аномалії / Кульчицька Олена // Діло (вівторок, 2 жовтня). — 1934. — Ч. 263. — С. 2—3.
31. *Литвин-Василишин П.* Житло, одяг, речі домашнього вжитку села Князівське / Литвин-Василишин Павліна // Грегіт. —Львів, 2014. — Число II, Осінь. — С. 29—37.
32. *Матейко К.* Одяг / Матейко Катерина // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — Київ : Наукова думка, 1983. — С. 142—149.
33. *Матейко К.* Український народний одяг / Матейко Катерина. — Київ : Наукова думка, 1977. — 224 с.
34. *Матейко К.* Этнографические особенности одежды бойков / Матейко Катерина // Карпатский сборник. — Москва : Наука, 1972. — С. 66—74.
35. *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. — Київ : Либідь, 1996. — 172 с.
36. *Ніколаєва Т.О.* Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. — Київ : Дніпро, 2005. — 320 с.: іл. — (Бібліограф.: с. 311—315).
37. *Сидорович С.* Художня тканина Західних областей УРСР / Сидорович С. — Київ, 1979.
38. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Стельмащук Галина. — Київ : Наукова думка, 1993. — 240 с. : іл.; Бібл. посторінкова.
39. *Стельмащук Г.* Українські народні головні убори / Стельмащук Галина. — Львів : Апріорі, 2013. — 270 с. : іл.
40. Українське народне мистецтво. Вбрання / упоряд. Колос С., Гургула І., Лобановський Б., Полюскевич О. — Вип. 2. — Київ : Державне вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. — 327 с.
41. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину // Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. — Т. 36.— Київ, 1982. — С. 68—99.

42. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyny. Dolinami Prutu, Bystrzycy Naddwornianskiej, Bystrzycy Sołotwinskiej i Łomnicy / Falkowski Jan. — Lwów, 1937. — 170 s.
43. *Kopernicki J.* O Góralach Ruskich w Galicyi / Kopernicki J. — Kraków, 1889. — 34 s.
44. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Moszyński K. — T. 1. — Kraków, 1929.
45. *Strzetelska-Grynbergowa Z.* Staromiejskie. Ziemia I ludność / Strzetelska-Grynbergowa Z. — Lwów, 1899. — 676 s.
46. *Turnau I.* Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku / Turnau Irena. — Wrocław ; Warszawa : WPAN, 1979. — S. 106.
47. *Turnau I.* Zmiany w polskiej produkcji włokienniczej XVIII wieku / Turnau Irena. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków : PAN, 1962. — S. 325.

Olena Kozakevych

THE TRADITIONAL KNITTED AND LACY PRODUCTS IN BOYKIVSHCHYNA AND PIDGIRYA AT THE AND OF XIX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY: CLOTHES
(on the materials of art studying expeditions 2005—2006 years)

The typological and artistic features of crocheted lace and knitting of Boykivshchyna and Pidgirya region in the late XIX — the beginning of XXI century are reviewed in the paper. The local features, the main types of apparel products, their existence and extent of spread are analyzed. The respondent information was implicated, and the artifacts, recorded during the field research, were put into circulation.

Keywords: knitting, lace, hook, hats, decoration, local features, typology.

Олена Козакевич

ТРАДИЦИОННЫЕ ВЯЗАНЫЕ И КРУЖЕВНЫЕ ИЗДЕЛИЯ НА БОЙКОВЩИНЕ И ПОДГОРЬЕ В КОНЦЕ XIX — В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: НАРЯД
(по материалам искусствоведческих экспедиций 2005—2006 годов)

В статье рассмотрены типологические и художественные особенности вязанных и кружевных изделий на Бойкивщине и Подгорье конца XIX — начала XXI вв. Проанализировано локальные черты, обозначено основные типы одежды, их степень бытования и распространения. Задействовано информацию от респондентов, введено артефакты, зафиксированные во время полевых исследований.

Ключевые слова: вязание, кружево, головные уборы, дополнения, украшение, локальные особенности, типология.



Оксана КОСМІНА

ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ СИМВОЛІКИ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ: ДАВНЬОРУСЬКІ ПРИКРАСИ

Продовжуємо висвітлювати тему, розпочату у попередньому випуску збірника. Розглядаємо прикраси одягу населення Київської Русі, які можна згрупувати за таким призначенням: для голови, грудей, пояса, рук. Окремі групи складали символічні елементи, які доповнювали одяг світських і духовних осіб, та спорядження вершника. Підкреслюємо, що характер ювелірних виробів у строї конкретної особи відповідав її соціальному, статевому та віковому стану.

Ключові слова: Київська Русь, ювелірні вироби, курганні поховання, пам'ятки давньоруської писемності.

Прикраси

Важливою складовою частиною костюма різних верств населення Київської Русі були ювелірні вироби. Наочно підтверджуючи статус власника, прикраси виявляють соціальний устрій суспільства. Вони також дають нам незаперечні докази про контакти з іншими країнами та розкривають шляхи запозичень орнаментальних мотивів і навіть епічних сюжетів.

У семантиці форм та графемній орнаментиці ювелірних виробів матеріалізувалася своєрідність світоглядних уявлень тогочасної епохи — двовір'я [16, с. 921—966; 26, с. 352—374; 27, с. 559—656]. Символічна значимість прикрас тісно перепліталася з їхньою матеріальною цінністю, комунікативними й релігійними функціями, які доповнювалися соціальними, економічними та політичними.

Маючи високий семіотичний зміст з нечітким розподілом на «духовне» і «матеріальне» [3, с. 63—68], давньоруські ювелірні вироби, як і весь речовий світ середньовічної людини, проявляли єдність символічного і практичного статусу [38, с. 84].

Відповідно до способу розташування на тілі з широкої номенклатури давньоруських накладних та підвісних ювелірних символічних предметів (т. зв. «прикрас») виділялося декілька груп, які були призначені для голови, грудей, поясу, рук. Окремі групи складали символічні елементи, які доповнювали одяг світських і духовних осіб, та спорядження вершника.

Серед них виділялися: *прикраси голови* (вінці, діадеми, скроневі кільця, рясна, очілля, пов'язки, сережки); *нагрудні прикраси* (намисто, шийні гривни, барми, медальйони, хрести, амулети-змійовики); *прикраси поясу* (дружинні поясні набори); *прикраси одягу* (ґудзики, фібули); *прикраси рук* (браслети, персні, каблучки).

Характер ювелірних виробів у строї конкретної особи відповідав її соціальному, статевому та віковому стану.

Найбільш археологічно представленими і відповідно дослідженими є елементи та навіть цілі комплекси ювелірних виробів, що належали князівсько-дружинній верхівці давньоруського суспільства.

Прикраси голови

Серед міських та сільських жінок найпоширенішими ювелірними виробами, якими доповнювали зачіску та головний убір, були **«кільця-сережки».** Більшість таких сережок були знайдені в курганних

похованнях біля голови небіжчиці протягнутими у залишки шкіри від головних покривал, у шматки тканин, хутряних шапок, а також у волоссі [35, с. 137]. Такі археологічні дані дають змогу реконструювати способи носіння таких «кілець-сережок». Їх кріпили до пасочків зі шкіри або тканини, вплітали в пасма волос, ними укріплювали укладені на голові коси [28, с. 73]. Н. Кондаков запропонував називати такі кільця «заушницями» або «наушницями», оскільки вони прикривали вухо і кріпилися до головного убору [35, с. 137]. Кільця, які звисали на стрічках або ремінцях на рівні скронь і також кріпилися до головного убору, у науковій літературі отримали назву **«скроневих кілець».** Матеріали деяких поховань свідчать, що скроневі кільця могли також нашиватися на головний убір з навушниками — невеликими кружками з тонкої шкіри, по краях якої були вирізані фестони, крізь які продягалося по одному кільцю. Найкрасивіші і найбагатші кільця кріпилися в центрі шкіряного кола [28, с. 45]. Менші за розміром кільця протягались у вуха як звичайні сережки. Кільця-сережки мали декілька форм: перснеподібну, ромбощиткову, браслетоподібну та трьохнамистинну. Перснеподібні кільця з підвісками отримали назву кілець «волинського типу», а тринамистинні — «київського типу». У похованнях молодих та літніх жінок перснеподібні кільця використовувались як скроневі, а у жінок середнього віку — як сережки [15, с. 489]. У похованнях молодих жінок переважає поєднання перснеподібних і тринамистинних кілець [28, с. 215]. Матеріали розкопок в Києві дають нам свідчення, що в одному жіночому головному уборі могли поєднуватися тринамистинні скроневі кільця, які кріпилися до розшитого головного убору, та тринамистинні сережки і колти [28, с. 215].

Скроневі кільця були символічною ознакою давньоруського головного убору, але вже на початок XIV ст. вони повністю витісняються **сережками** [2, с. 99—108].

Носіння сережок у вухах було характерним не лише для жіночого убору. Так, згідно з описом Льва Диякона, князь Святослав мав у вусі золоту сережку, яка була прикрашена карбункулом в обрамлені двох перл [13, с. 82]. У коментарі до перекладу тексту Льва Диякона Михайло Сюзюмов висловлює припущення, що зовнішній вигляд Святослава мав приголомшити візантійців, оскільки сережку у вусі носили лише діти та моряки [13, с. 214]. На думку Ігоря Шевченка, зовнішній вигляд князя Святослава (сережка у вусі та зачіска) був подібний до зовнішнього вигляду кочовиків степу, з якими контактувало населення Київської Русі. Своє твердження І. Шевченко ілюструє мозаїкою з собору на острові Торчелло (XII ст., Венеція), на якій в картині Страшного Суду зображені грішники — кочовики-варвари — з аналогічними зачісками та з однією сережкою у вусі [39, р. 711]. Про носіння сережок чоловіками у нас немає достатньо відомостей і з огляду на те, що для візантійської традиції така прикраса була символом певної професії або вікової групи; можливо, сережка Святослава була скоріше винятком, ніж правилом.

Давньоруську специфіку парадного жіночого головного убору XI ст. стверджував своєрідний тип скроневих кілець-сережок — т. зв. **колти**. Він сформувався і набув широкого розповсюдження на Русі під беззаперечним впливом престижних візантійських взірців. У свою чергу перші взірці колтів візантійські ремісники виготовляли на замовлення кочовиків (гунів та хозар), керуючись при цьому смакам замовників. З'явившись наприкінці XI ст., традиція носіння колтів (так само як і скроневих кілець) на Русі припинилася одразу ж після монгольської навали. Найвірогідніше, колти вперше з'явилися в княжому парадному головному уборі. Золоті колти прикрашалися емалями, срібні декорувалися черню. В уборі простих городянок використовувалися колти, виконані у техніці литва; вони імітували княжі колти, але були виконані з бронзи та олов'яних сплавів [28, с. 173]. Заможні городянки носили колти, які кріпили до вінця з металевих бляшок. Окрасою княжих головних уборів були золоті колти з символічними сюжетами «дерева життя», «райських птахів дів-сирен», «жіночих голівок», «грифонів», виконаних у техніці перегородчастої емалі. Символіка графем на колтах має східне походження, трансформоване на візантійському, а потім і на давньоруському ґрунті, і носить благопобажальний характер.

Колтом викінчували «рясна» — дорогоцінні металеві скроневі підвіски, які кріпили над вухами до головного убору. Рясна могли бути також самостійною прикрасою. Ця прикраса, як і багато інших, прийшла у ювелірний убір Давньої Русі з Візантії [30, с. 17], де підвіски-перпендули з низок перл та доро-

гоцінного каміння були обов'язковою прикрасою корон візантійських імператорів [9, с. 133]. Святкові рясна княгинь та бояринь, виконані в єдиному стилі з колтами, виготовлялися з золота та прикрашалися перегородчастою емаллю. Довжина всієї прикраси (разом з підвішеним колтом) з найкраще збереженого київського кладу дорівнювала приблизно 50 см. Орнаментика рясен представлена поєднанням геометричних і рослинних мотивів. Ряснами називають також короткі підвіски з дрібних перл та емалевих бляшок, які обрамляли діадему [35, с. 125]. Ще один варіант рясен, які не пов'язані з колтами, є так звані рясна з дзвоноподібним верхом та підвісками-ланцюжками. Взірцем для виготовлення таких рясен були вироби візантійських ювелірів, що в свою чергу були реплікою підвісок з Ірану, Кавказу та Середньої Азії [28, с. 209].

Нагрудні прикраси

До нагрудних прикрас належать барми, гривни, намисто, кулони-підвіски, хрести, лунниці, ланцюжки.

Нагрудні прикраси були складовою частиною як жіночого, так і чоловічого ювелірного убору. В залежності від майнового стану власника варіювалась їх кількість та якість матеріалу, з якого вони виготовлялися.

Найпоширенішою жіночою шийною прикрасою було різнокольорове скляне намисто (намистинки були місцевого виробництва та імпортовані з Близького Сходу та Європи).

До найбільш характерних і символічно визначальних нагрудних прикрас Київської Русі, на нашу думку, можна віднести гривни, барми, лунниці.

Гривна являла собою золотий, срібний або бронзовий витий обруч, який був традиційною жіночою та чоловічою прикрасою. Найбільшого поширення гривни набули на рубежі X—XI ст. і побутували на теренах Київської Русі до XIV ст. включно. Переважно гривни знаходять у скарбах заможних людей.

Гривна у вигляді шийного обруча, перевитого з декількох дротів, була приналежністю воїнського стану в Персії, звідки перейшла до народів Середньої Азії. Як воїнська відзнака гривна була відома і у Візантії, але як зазначає Н. Кондаков, до скіфських та слов'янських племен цей вид шийної прикраси потрапив безпосередньо через торгівлю з Персією та Середньою Азією [35, с. 152]. Князі та бояри Київської Русі також мали традицію дарувати гривну в якості відзнаки вірним дружинникам та слугам. Золота гривна князя Бориса, яку він подарував отроку Георгію, згадується у «Повісті временних літ»: «възложи на нь гривьну злату» [21, стлб. 120]. Дослідники вважають, що поява у костюмі половців витих гривень безпосередньо пов'язана з давньоруською ювелірною традицією [28, с. 300].

Серед шийних прикрас, які носили і чоловіки, і жінки, були різноманітні золоті та срібні **ланцюжки**. Жінки також носили намисто (яке складалося із скляних та срібних бусин) з підвісками. У X—XI ст. найбільш розповсюдженими були круглі підвіски, декоровані переважно геометричним орнаментом, який у наступні століття поступово витісняє християнська символіка. Підвіски були амулетами-оберегами, які виконували охоронну функцію. До таких підвісок можна віднести лунниці, змійовики тощо. Лунницю — срібну підвіску, яка мала форму перевернутого вниз півмісяця, як правило, підвішували по центру намиста. Підвіски-змійовики мали вигляд круглих медальйонів, на яких з однієї сторони були зображення священних осіб (Богоматері, архангела Михаїла, святих), а з другої — переплетених зміїних голів. Такі медальйони, на думку Н. Кондакова, потрапили на терени Київської Русі з Візантії разом з введенням християнства [35, с. 163] і були захисними амулетами.

Цікавими є також підвіски у вигляді лілей, які розділені срібними намистинами і складають цільну шийну прикрасу. Відомо, що лілея («крин») була символом родючості у стародавньому Єгипті та Греції. У Візантії, а згодом і у Європі лілея символізувала процвітання і владу імператорів та королів. Важко сказати, чи зберігалась аналогічна символіка у традиції східних слов'ян.

Якщо шийні гривни, медальйони, намисто, хрести були у вжитку різних соціальних верств, то **барми** і князівські діадеми були символами князівської влади.

Під бармою розуміється шийна прикраса, яка складається з кількох золотих медальйонів з зображеннями, зміст яких аналогічний зображенням на діадемах.

Проте Н. Кондаков, а пізніше й Галі Корзухіна висловили деякі сумніви як щодо правильності терміну «барми» (Кондаков), так і щодо їх призначення (Корзухіна). «Щодо барм, — писав Н. Кондаков, — то ми дійшли остаточного висновку, що сло-

во «барма» походить від скорочення слова *багрома*, а це слово, що означає пурпурну тасьму по краю одягу, бортах, комірі тощо, в свою чергу, походить від слів «багор», «багровий», «багряний» і т. д.» [11, с. 85, 160]. Виводячи слово «барма» зі стародавніх руських слів, Н. Кондаков не поширював його на округлі медальйони із зображеннями. Він говорить, що назва «барми», під якою ввійшли в науку ці медальйони, є лише плід непорозуміння і що вони були охрещені першою назвою, яка прийшла в голову, без будь-якого аналізу.

Зовсім інше тлумачення запропонувала Г. Корзухіна. Вона пов'язує термін «барми» з шведським словом Barm — груди і додає, що там і досі плаття молодої називається Barm Kläde. У зв'язку з цим, на її думку, вважати барми церемоніальним князівським і обов'язково чоловічим убором немає ніяких підстав [12, с. 57]. Говорячи, що барми могли потрапити на Русь в XI ст., коли знатні вікінги подовгу гостювали при дворі київських князів, а жінкою Ярослава була донька шведського конунга, Г. Корзухіна не пояснює, хто привіз їх із Скандинавії і хто став носити на Русі. Правда, в іншому місці вона зауважує, що відносити термін «барми» до округлих медальйонів із зображеннями немає підстав, і що їх скоріше за все можна назвати монистом, а отже і відносити до жіночого вбрання [12, с. 56]. Досліджуючи назви прикрас у пам'ятках давньоруської писемності XI—XVI ст., Галина Лукіна також говорить, що слово «барма» має германське походження і зустрічається в значенні «князівського чоловічого намиста» [14, с. 252].

Г. Корзухіна запропонувала для медальйонів із зображеннями термін «монисто». Проте, на нашу думку, навряд чи цей термін міг вживатись у Давній Русі щодо округлих золотих і срібних медальйонів з іконками. Відомо, що монисто походить від давньоіндійського слова «маніс» і означає намисто з перлин та дорогоцінних каменів [10, с. 359]. Подібне визначення мониста ми знаходимо і у відомій праці Павла Савваїтова. Монисто — від східного слова «мані» — дорогоцінний камінь. Звичайно, не виключена можливість, що до складу мониста могли входити й якісь бляшки, монети тощо, але називати монистом золоті і срібні округлі медальйони з зображенням святих, очевидно, не можна. Термін «барми», проти якого виступали Н. Кондаков і Г. Корзухіна, зустрічається лише з початку XIV століття. Проте час появи терміна ні в якому разі не можна зв'язувати з часом виникнення самої прикраси. Ця порівняно пізня згадка ніяк не може бути підставою для доказу того, що слово «барми» з'явилося на Русі не раніше XIV століття. Однак якраз відсутність цього слова у письмових джерелах Київської Русі й дала привід окремим дослідникам шукати для округлих медальйонів інші назви.

Коли з'явились барми на Русі, певно сказати не можна. Один з дослідників Московської оружейної палати Олександр Вельтман писав, що царський чин — золотий вінець, святі барми, держава, ланцюг при животворящому хресті — збереглися з 988 р. і по цей час [6, с. 27—30]. Дослідник висловив думку, що князівські регалії, в тому числі й барми, прийшли до нас з Візантії тоді, коли Русь приймала християнство.

Втім, не виключена можливість, що прикраси типу давньоруських барм потрапляли на Русь і в більш ранні часи. Відомо, що ще в пору пізньої Римської імперії встановився тип особливого шийного оздоблення з круглих блях, які носилися на ланцюгу і були знаками особистої гідності. Ця прикраса складалася не з каменів і перлинних намистин, а з різновеликих блях, прикрашених філігранню, перлами, дорогоцінними каменями, і мали вигляд округлих медальйонів [11, с. 166]. Такі прикраси, призначались для подарунків прибічникам імператора і вождям тих племен, яких хотіла задобрити імперія [33, с. 310—313].

Можна також припустити, що барми були свого роду видозміною або імітацією опліччя, а воно, у свою чергу, виникло з тієї частини лора, яка обвивала шию і трансформувалася в окрему знімну самостійну частину. Такі опліччя імператриці та придворних дам зображені на мозаїках Равенни, датованих VI ст. Треба зазначити, що царське опліччя, як свідчать давні його зображення, зберігає подібність до опліччя візантійських імператорів, а також має явний вплив розкоші, характерної народам Азії [5, с. 240]. Опліччя завжди оздоблені дорогоцінним камінням та золотими прикрасами; вони аналогічні бармам, які носили візантійські імператриці. Його візантійське походження не викликає ніякого сумніву. Канонічний одяг княгинь на фресках також має накладні коміри, що можна трактувати так само візантійським впливом [22, с. 159].

Зображення такого опліччя-бармы ми можемо побачити на мініатюрі з Лицьового літописного зводу (XVI ст.) [29]. На ній зображена сцена вінчання колишнього казанського хана Ядигар-Мухаммеда (у хрещенні Симеона) та Марії Кутузової в кремлівському Благовіщенському соборі у присутності Івана IV. Тут же, нижче, зображений весільний бенкет в Кремлі. І в сцені вінчання, і на бенкеті цар Симеон намальований у вінці-короні та бармі на відміну від його нареченої, яка зображена лише у вінці. Цікавим є й те, що Іван Грозний не має такої барми, а лише вінець-корону.

Напрошується висновок, що барми-опліччя, як і вінці-діадеми, були саме ритуальними атрибутами царської або князівської влади, які одягались лише для певних подій: шлюбних церемоній, святкових виходів до храму, прийомів іноземних послів, тобто ритуалів, які мали підкреслювати владу та верховне положення в соціальній ієрархії. На жаль, серед тих нечисленних зображень X—XII ст., які б фіксували саме таку подію, відома лише корона-діадема і відсутні барми.

Прикраси рук

Браслети та кільця, виготовлені зі скла, як свідчать численні археологічні знахідки, були неодмінною приналежністю жіночих прикрас різних верств давньоруського суспільства [31, с. 21—25; 37, с. 121]. Їх виготовляли зі скла зеленого, блакитного, біломолочного, жовтого, фіолетового та синього кольорів. За формою та технологією виробництва вони були представлені трьома основними видами. Два з них (з гладкою та закрученою поверхнею) мали в перетині коло, а третій, досить рідкісний вид, мав у перетині інші геометричні форми. Всі скляні браслети та кільця, за винятком «розписних», були місцевого виробництва, що підтверджується їхнім хімічним аналізом [4, с. 190—195].

У жінок, крім скляних браслетів, побутували пластинчасті, виті та плетені зі срібла з розширеними тупозрізаними кінцями. Пластинчасті браслети декорувалися геометричним або рослинним орнаментом. Кінцівки витих браслетів прикрашалися зерню та сканню. Також зустрічалися браслети із змієподібними голівками на кінцях. Виті та плетені браслети потрапили на територію Русі вже у сформованому вигляді з Візантії або Карпато-Балканського регіону. Такі браслети на території Давньої Русі побутували достатньо обмежений час: з кінця XII до першої третини XIII ст. [28, с. 266]. Значну колекцію виробів з черні становлять дротові срібні браслети.

У X—XI ст. Середнє Подніпров'я і особливо Київ стають центром виготовлення чоловічого дружинного убору, який складався з масивних золотих кованих речей — браслетів, перснів, срібних тиснених медальйонів, кілець, поясних накладок, а пізніше срібних гривень [12; 18, с. 432]. Браслети виготовлялися з круглого або граненого дроту з обрубаними кінцями, а також з крученого дроту із зав'язаними кінцями.

Але найбільш цікавими як з точки зору декору, так і символічного змісту є жіночі срібні двостулкові браслети-поручі, які з'являються на теренах Київської Русі з другої половини XII століття.

Тематика декору таких браслетів (птахи, фантастичні тварини, плетені орнаменти), за твердженням Н. Кондакова, узгоджується з декором на шитих нарукавниках, одязі, рукавичках, взутті візантійського церемоніального убору [35, с. 15]. Найбільшим символічним значенням дослідники наділяють браслети з антропоморфними зображеннями. Привертають увагу жіночі постаті та їхнє вбрання — верхня сукня з короткими рукавами, з-під яких звисають нижні рукави, що сягають підлоги. Простоволосі жінки п'ють з кубків, спілкуються з чоловіками або танцюють, розмахуючи довгими рукавами. Зазначимо, що деякі дослідники вважають, що зображені постаті у характерних сорочках з довгими рукавами — це не жінки, а чоловіки-скоморохи [19, с. 18, табл. X, 1]. Чоловічі персонажі-музики зображені переважно у гостроверхих шапках — ковпаках блазня. На браслеті з київського скарбу, знайденого біля Михайлівського собору, окрім жіночої фігури та гусляра, зображений також воїн з мечем та щитом. Цей сюжет дуже близький до зображень на візантійських чашах. Приміром, на чаші із зібрання Олександра Базилевського ми бачимо танцюристку, вбрання якої має довгі рукави, флейтиста, музиканта із смичковим інструментом, пішого воїна [9, с. 66]. Танцюристок в аналогічному вбранні з довгими рукавами зображено на візантійських мініатюрах Псалтирі XI ст., кришці від візантійської чаші, на золотій пластинці корони Константина Мономаха [9, с. 179]. А на виробах візантійської торевтики та на мініатюрах з візантійських

рукописів зображувалися чоловіки-танцюристи, одягнені у сукні-туніки з довгими рукавами [9, с. 100, 165, 185]. Окрім антропоморфних зображень, на київському браслеті є також зображення геральдичного орла з німбом, який подібний до зображення павича з німбом, що зустрічається на багатьох пам'ятках візантійського мистецтва [9, с. 206—207].

Такі аналогії дають нам змогу поставити під сумнів думку Бориса Рибакова, що зображення на срібних браслетах, знайдених у Києві, Городищі, Рязані, Твері, були ілюстрацією слов'янських весняно-літніх язичеських обрядів — русалій [27, с. 714]. Справді, слово «русалія» присутнє в давньоруських письмових джерелах, коли описуються святкування із танцями, співами, хороводами, іграми скоморохів: «…трубами и скоморохи и гусльми и русальями. Видим бо игрищу утолочена и людии множьство на них» [21, стлб. 159]. Але зображення на давньоруських браслетах, швидше за все, можна порівняти зі світським візантійським церемоніалом, який відбувався під час календ. Їхнє святкування у Візантії мало язичницькі елементи: танці, співи, ряджені в костюми диких тварин, сатирів, монахів. У Великому імператорському палаці під час календ відбувалися так звані «готські ігри»: танцюристи, переодягнені «готами» — в масках та хутрі — танцювали, тримаючи в руках щити, по яких палками відбивали музичний такт. Танець мав характер хороводу і повторювався тричі навколо імператорського столу [9, с. 184—185; 35, с. 152—153; 36, с. 610—611]. В такому контексті зображений на давньоруському браслеті воїн зі щитом скоріше за все міг бути одним із персонажів «готського» візантійського танцю.

Подібні світські свята відбувалися й у князівсько-боярському середовищі Київської Русі. В житії святого Феодосія описується, як він відвідував князя Святослава Ярославича: «и яко вниде вь храм, идѣже князь седяй, и видѣ многыя играюща прѣд ним: овы гуслыныя гласы испускающем, другыя же органьныя гласы поющем, и инѣм замарьные пискы гласящем, и тако вьсѣм играющем и веселящем, яко же обычаи есть прѣд князьмь» [1, с. 68]. (І як вийшов у храм, де сидів князь, побачив багато музикантів перед ним: одні бриньчали на гуслях, другі гриміли в органи, а інші свистіли в замри, и так всі грали і веселились, як це у звичаях князів). Тобто під час світських забав перед князем грають і співають музиканти.

Для підтвердження своєї гіпотези щодо зображення на браслеті саме обрядів русалій, Б. Рибаков наводить мініатюру Радзивилівського літопису «Ігрища межи селами». Ігрищами літописи називають язичницькі звичаї радимичів, в'ятичів і сіверян: «И бьраци не бываху в них, но игрища межю селы. И схожахуся на игрища, на плясанья, и на вся бѣсовьскыя пѣсни, и ту умыкаху жены собѣ» [21, стлб. 10]. З контексту літопису в даному випадку зрозуміло, що йдеться не про русалії, а про ритуали, пов'язані з весільною обрядовістю і багатожонством давніх слов'ян.

Відомо також, що малюнки до текстів давньоруських літописів XIII ст. робили художники-іконописці кінця XV ст. [34, с. 62—84], які, ймовірно, знали мініатюри візантійських рукописів Псалтиру XI—XII ст. та храмові фрескові розписи XII—XIV ст. з сюжетами світських церемоніальних свят. Отже, майже трьома століттями пізніше (срібні браслети з ритуальними іграми датовані XII ст.) ілюстратори тексту Радзивілівського літопису зробили власну композицію на тему народних свят та ігор, використавши знаний ними предметний ряд (вбрання, музичні інструменти) з вже відомих на той час канонічних зображень світських свят-ігрищ.

Також є дискусійним твердження Б. Рибакова, що церква засуджувала жінок, які виконували ритуальні русальні танці [27, с. 714]. Дослідник цитує лише «Поучения к простой чади» єпископа Білгородського: «А и плясавица есть сатанина невеста, супружница диявола» (танцівниця є нареченою сатани і жінкою диявола) [20, с. 404]. Але наведена цитата вихоплена з загального контексту проповіді, яка виступає проти п'янства, а не проти русальних танців.

Якщо за логікою Б. Рибакова такі браслети були призначені виключно для весняно-літніх свят русалій і були обов'язковим доповненням до довгих рукавів ритуальної сорочки, то чому ж на жодному зображенні з танцівницями чи танцюристами ми не бачимо таких браслетів. Таким чином, Рибаков запропонував свою авторську міфологему, яка не має жодної переконливої джерельної основи.

Нам видається, що науково обґрунтованим є твердження дослідника середньовічної ювелірної справи Світлани Рябцевої: зображення на давньоруських браслетах відповідають прагненням верхівки тогочасного суспільства наблизитись не тільки до візантійських мод в одязі, а також і до різноманітних світ-

ських церемоніалів [28, с. 262]. На думку Руслана Орлова, зображення на браслетах можна віднести до придворно-розважального жанру: вони розкривають стихію світських розваг, які возвеличували феодала [17, с. 172].

Важко собі уявити, що давньоруські ювеліри, які догоджали смакам князівської та боярської знаті, могли зобразити на коштовній речі традиційні язичницькі обряди «смердів». Крім того, і сама форма давньоруських срібних браслетів-поручів споріднена з візантійськими. Можна зробити припущення, що традиція носіння таких браслетів у давньоруський час була пов'язана з візантійською модою, оскільки вже наприкінці XIV ст. ці прикраси не зустрічаються. Крім того, браслети не набули широкого розповсюдження і в пізніший час. У традиційному українському вбранні браслет зовсім відсутній [8, с. 137—138]. Відомо, що браслети були традиційними прикрасами у вбранні народів Азії та Сходу, де вони і досі є важливою символічно значимою деталлю народного костюма, яка свідчить про специфічне ставлення до різних частин жіночого тіла. Якщо у народів Сходу велика увага приділялась саме рукам і ногам, оскільки все інше було приховане від стороннього ока одягом, то в нашій традиційній культурі рукам не надавали такого значення, і найбільшою кількістю символів наділявся головний убір.

Персні були невід'ємною прикрасою, яка зустрічається практично у всіх київських скарбах. Срібні персні-печатки овальної, круглої, шестикутної, квадратної, хрестоподібної та ромбовидної форми з'явилися на території Київської Русі разом з грамотністю, торговими договорами та документами. Деякі із знайдених перснів були з монограмами. І. Толстой і Н. Кондаков назвали такі персні службовими [35, с. 144]. Монограми таких «службових» перснів були виконані заглибленим різьбленням.

Поряд з перснями-печатками були й золоті персні у вигляді кільця з камінням, яке вставлялось у невелике гніздо у гладенькій оправі пізнього грекоримського типу. Персні з високим гніздом для каміння та з оправою, прикрашеною зерню або філігранню, були подібними до візантійських зразків.

Прикраси одягу

Порівняно з прикрасами голови і рук прикраси одягу були досить скромними. Достатньо поширеним типом давньоруського ювелірного виробництва були **ґудзики**. Про це свідчить їхня значна кількість у похованнях X—XI ст., досліджених археологами. Окрім свого прямого призначення, ґудзики виконували і декоративну функцію — ними прикрашали поділ верхнього нарядного плаття [23, с. 60].

У Києві знайдено ливарні форми для ґудзиків, які виготовлялися переважно з багатокомпонентних сплавів типу свинець-цинк-олово і рідко — зі срібла. Вони прикрашалися рубчиками, іноді зерню. Чотири унікальних ґудзики, подібних яким немає в жодному з давньоруських скарбів X—XIII ст., були знайдені серед речей скарбу мстиславської княгині [12; 25; 24]. Унікальність їх визначилася орнаментальними образами хижих птахів з розправленими крилами та вовкоподібних звірів із роззявленими пащами. Орнаментика виконана зерню та сканню. Також функцію застібок-ґудзиків могли виконували аграфи — срібні або золоті дужки з трьома бусинами.

Окрім ґудзиків, до прикрас одягу можна віднести і **фібули**, що мали і функціональне призначення (застібка у плащевидному вбранні), і декоративне. Батьківщиною багатьох видів фібул є Фінляндія та Скандинавія, де спосіб носіння одягу передбачав використання застібок-фібул.

Цікавою деталлю одягу в костюмі древлян, яку згадує Повість врем'яних літ, є сустоги: «они же сидяху в перегѣбѣх и в великих сустугах гордящеся» [21, стлб. 45]. На думку І. Срезневського, сустоги — це металева нагрудна пряжка, застібка [32, т. 3, с. 628], на думку інших вчених — це фібули. Тетяна Вілкул, приєднуючись до думки І. Срезневського, зазначає, що автор Повісті врем'яних літ не випадково ввів таку застібку у костюм древлянських послів. Проаналізувавши Віленський хронограф, в якому також є згадки про сустоги на одязі володарів доби Римської імперії («ригесів»), Т. Вілкул висловлює думку, що така застібка була знаком, який символізував князівський титул поряд з багряними нашивками на подолі одягу. Тому запозичення таких застібок — сустог з Віленського хронографа дало змогу автору Повісті врем'яних літ прирівняти древлянських «ліпших мужів» до «ригесів» [7, с. 232—233].

Таким чином, прикраси у комплексі давньоруського вбрання символізували не лише соціальний статус, стать, вік людини, а й культурну стилістику епохи. Перш за все це стосується прикрас головного убо-

ру (скроневі кільця, рясни та колти), шийних прикрас (барми, гривни) та прикрас рук (браслети).

Археологічні матеріали свідчать, що комплекс ювелірних уборів IX—XI ст. був більш соціально однорідний, тобто прикраси сільського населення мали багато подібних рис з прикрасами населення міст. У сільських похованнях цього періоду часто зустрічаються прикраси, які наслідували дорогі убори еліти суспільства.

У XII—XIII ст., навпаки, простежується чітке розмежування у ювелірних виробах міської еліти та сільського населення. Дорогі ювелірні вироби зустрічаються виключно у містах Київської Русі і практично не проникають у сільське середовище.

Змінюється також і престижні орієнтири. Якщо до XI ст. ювелірні вироби характеризували переважно дружинну культуру, то з XI ст. атрибутація коштовних ювелірних прикрас вказувала на князівсько-боярську аристократію великих міст Київської Русі [28, с. 281]. Очевидно, це було пов'язано з цілим комплексом економічних та соціально-політичних чинників. Якщо ювелірний убір IX—XI ст. тяжів до західнослов'янських та північноєвропейських взірців, то в XI—XII ст. смаки переорієнтувалися на більш престижні візантійські взірці.

Прикладом західнослов'янських та північноєвропейських взірців, які послужили прототипами давньоруських прикрас IX—XI ст., були подунавські та балканські перснеподібні кільця-сережки «волинського типу», скандинавські, балтійські та фінські гривни, фібули, ланцюжки, браслети.

Безумовно, активні торгові, дипломатичні та конфесійні зв'язки з Візантією XI—XII ст. формували смаки і уподобання еліти Київської Русі. Давньоруські ювеліри, працюючи над колтами, бармами, широкими двостулковими браслетами, використовували візантійські зразки.

Цікавим прикладом для висвітлення складних культурних міграцій є тринаместинні сережки або кільця, які формували давньоруські скроневі жіночі підвіски. Цей тип прикрас, згідно з дослідженнями археологів, перед широким побутуванням на теренах Київської Русі був притаманний візантійсько-іранській, а потім карпато-балканській традиції [28, с. 234].

1. *Абрамович Д.І.* Києво-Печерський патерик / Дмитро Абрамович. — Київ : Час, 1991. — 280 с. — (Репринтне видання).
2. *Агапов А.С.* О способах ношения височных колец / А.С. Агапов, Т.Г. Сарачева // Российская археология. — 1997. — № 1. — С. 99—108.
3. *Байбурин А.К.* Семиотические аспекты функционирования вещей / А.К. Байбурин // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. — Ленинград : Наука, 1989. — С. 63—68.
4. *Безбородов М.А.* Стеклоделие Древней Руси / М.А. Безбородов. — Минск : Изд-во Академии наук БССР, 1956. — С. 306.
5. *Вейс Г.* История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия : в 3-х т. / Г. Вейс. — Т. 2. «Темные века» и Средневековье (IV—XIV вв.). — Москва : Эксмо-Пресс, 2000. — 600 с.
6. *Вельтман А.О.* Московская оружейная палата / А.О. Вельтман. — Москва : Типография Бахметева, 1860. — 288 с.
7. *Вилкул Т.* Древлянские «сустоги» / Татьяна Вилкул // Ruthenica. — Т. V. — 2006. — С. 232—233.
8. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століття / Ганна Врочинська. — Київ : Родовід, 2007. — 232 с.
9. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии / Владислав Даркевич. — Москва : Искусство, 1975. — 351 с.
10. *Забелин И.* История русской жизни. Ч. 2 / И. Забелин. — Москва : Изд-во М. Забелиной, 1912. — 503 с.
11. *Кондаков Н.П.* Русские клады / Н.П. Кондаков. — Санкт-Петербург. : Имп. Археол. комиссия, 1896. — 214 с.
12. *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX—XIII вв. / Г.Ф. Корзухина. — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1954. — 226 с.
13. *Лев Диакон.* История / Лев Диакон. — Москва : Наука, 1988. — 239 с.
14. *Лукина Г.Н.* Названия предметов украшений в языке древнерусской письменности XI—XII вв. / Г.Н. Лукина // Вопросы словообразования и лексикологии древнерусского языка. — Москва : Наука, 1974. — С. 246—261.
15. *Мельник Е.Н.* Раскопки в земле лучан, произведенные в 1897—1898 гг. / Екатерина Мельник // Труды XI Археологического съезда в Киеве. — Т. I. — Москва, 1901. — С. 554—555.
16. *Орлов Р.С.* Прикладне мистецтво: церковне і народне. Т. 1 / Руслан Орлов // Історія культури давнього населення України. — Київ, 2001. — С. 921—966.
17. *Орлов Р.С.* Символіка зображень на київському браслеті-наручні / Руслан Орлов // Археологічні дослідження стародавнього Києва. — Київ : Наукова думка, 1976.
18. *Орлов Р.С.* Ювелирное ремесло / Руслан Орлов // Археология Украинской ССР. — Т. 3. — Київ : Наукова думка, 1986. — С. 428—437.
19. *Петров Н.* Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной

академии / Николай Петров. — Вып. IV—V. — Київ : Типография школы печатного дела, 1915.
20. Поучение философа епископа Белгородскаго // Памятники литературы древней Руси. XII век. — Москва : Художественная литература, 1980. — С. 402—407.
21. Полное собрание русских летописей. — Т. 2. Ипатьевская летопись. — Санкт-Петербург : Типографія М.А. Александрова, 1908. — 638 стлб.
22. *Пушкарева Н.Л.* Женщины Древней Руси / Н.Л. Пушкарева. — Москва : Мысль, 1988. — 286 с.
23. *Рабинович М.Г.* Древнерусская одежда IX—XIII вв. / М.Г. Рабинович // Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу. — Москва : Наука, 1986. — С. 40—62
24. *Рыбаков Б.А.* Прикладное искусство и скульптура / Б.А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. — Т. 2. — Москва ; Ленинград, 1951.
25. *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. / Б.А. Рыбаков. — Ленинград : Аврора, 1971. — 118 с.
26. *Рыбаков Б.А.* Языческая символика русских украшений XII в. / Б.А. Рыбаков // I Miedzynarodowy Kongress Archeologii Slowiansiey. — Warszawa, 1965. — T. V. — S. 352—374.
27. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. — Москва : Наука, 1987. — 784 с.
28. *Рябцева С.* Древнерусский ювелирный убор / Светлана Рябцева Светлана. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2005. — 197 с.
29. Свадебный пир // Древнерусская миниатюра в Государственном историческом музее. —Вып. V. Городская жизнь. — Москва : Искусство, 1981.
30. *Седова М.В.* Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X—XV вв.) / Мария Седова. — Москва : Наука, 1981. — 196 с.
31. *Соловьев Г.Ф.* К вопросу о производстве, распространении и датировке стеклянных браслетов Древней Руси / Г.Ф. Соловьев, В.В. Кропоткин // Краткие сообщения института истории материальной культуры АН СССР. — 1953. — Вып. 49. — С. 21—25.
32. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка / Измаил Срезневский. — Санкт-Петербург : Типография Императорской АН. — Т. 1 — 1893. — 792 с. ; Т. 2. — 1902. — 1802 с. ; Т. 3. — 1912. — 1684 с.
33. *Тиханова М.А.* Борочицкий клад / М.А. Тиханова // Советская археология. — XXV. — Москва, 1956. — С. 310 —313.
34. *Толочко А.* Пририсовки зверей к миниатюрам Радзивиловской летописи и проблема происхождения рукописи / Алексей Толочко // Ruthenica. — Т. IV. — Київ, 2005. — С. 62—84.
35. *Толстой И.* Русские древности в памятниках искусства / И. Толстой, Н. Кондаков. — Вып. V. — Санкт-Петербург : Типография Министерства путей сообщения, 1897. — 168 с.
36. *Чекалова А.А.* Быт и нравы / А.А. Чекалова // Культура Византии: VII—XII века. — Москва, 1989. — С. 571—616.
37. *Шелковников Б.А.* Стекло Киевской Руси X—XIII веков / Б.А. Шелковников // Византийский временник. — 1959. — Т. XVI. — С. 114—126.
38. *Ястребицкая А.Л.* Повседневность и материальная культура Средневековья в отечественной медиевистике / А.Л. Ястребицкая // Одиссей. Человек в истории. — Москва : Наука, 1991. — С. 84—102.
39. *Ŝevčenko I.* Sviatoslav in Byzantine and Slavic Miniatures / Igor Ŝevčenko // Slavic Review. — 1965. — Vol. 24. — P. 709—713.

Oksana Kosmina

A BACKGROUND OF FORMING THE SYMBOLICS OF THE TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHES: OLD KIEVAN RUS JEWELLERY

A theme, that was started in the previous collection, is illuminated. The clothes jewellery of the population of Kievan Rus are investigated. They can be grouped according to such purpose, as: for head, breast, belt, hands. Single parts are represented by the symbolic elements, which added the clothes of secular and ecclesiastic persons, and the ammunition of horseman. It is emphasized, that the character of jewellery denoted a social, sexual and age-old status of concrete person.

Keywords: Kievan Rus, jewellery, mound disposal, relicts of old Kievan Rus writing.

Оксана Космина

ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ СИМВОЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ УКРАИНСКОЙ ОДЕЖДЫ: ДРЕВНЕРУССКИЕ УКРАШЕНИЯ

Продолжаем освещать тему, начатую в предыдущем выпуске сборника. Рассматриваем украшения одежды населения Киевской Руси, которые можно сгруппировать по такому назначению: для головы, груди, пояса, рук. Отдельные группы составляли символические элементы, которые дополняли одежду светских и духовных лиц, и снаряжение всадника. Подчеркиваем, что характер ювелирных изделий в строю конкретного лица отвечал его социальному, половому и возрастному состоянию.

Ключевые слова: Киевская Русь, ювелирные изделия, курганные захоронения, памятники древнерусской письменности.



Алла ДМИТРЕНКО

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ ПОЧАТКУ XX ст.: ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

Розглянуто стан дослідження професійного мистецтва театрального костюма в Україні. Проаналізовано праці з філософії, культурології, мистецтвознавства, де розглянуто проблеми костюма в українському театрі початку XX ст. Обґрунтовано актуальність дослідження цієї проблеми.

Ключові слова: театральний костюм, сценографія, авангард, естетика.

Вбрання актора трансформується на сцені у важливий елемент художньої виразності — театральний костюм, як засіб, що розкриває характеристику образу персонажа та створює цілісність між сценографічним вирішенням вистави і тілом актора. Становлення костюма як самостійного чинника у контексті вистави започатковано у театрі художниками та режисерами-реформаторами лише на початку XX століття.

Актуальність теми — на основі літератури вітчизняних та зарубіжних авторів розглянуто ступінь дослідження становлення українського театрального костюма як специфічного виду творчості, що синтезував у собі властивості декоративно-прикладного та театрально-декораційного мистецтв.

Театральний костюм першої третини XX ст. доцільно розглядати в контексті цілої системи елементів, що вплинули на формування й становлення мистецтва театру та соціокультурного середовища. Початок минулого століття характерний стрімким розвитком науки й техніки, психології та соціології, змінами у політичному та економічному устроях низки європейських країн, що посприяло появі нової свідомості, нового мислення у мистецтві — мистецтва авангарду.

На нашу думку, усвідомлення українського театрального костюма в контексті вистави початку XX ст. можливо правильно збагнути та осмислити лише через призму розуміння філософсько-світоглядних принципів авангардного мистецтва, зокрема його реформацій у площині óбразності та естетики.

Опрацювання та аналіз літератури за обраною тематикою засвідчують наступне: художньо-стильові особливості українського театрального костюма 1920—1930-х рр. представлено лише в кількох працях. Здебільшого **предмет нашого дослідження** розглянуто переважно у контексті авангардного та театрального мистецтва, творчості митців (режисерів, драматургів, художників), у взаємозв'язку з модними тенденціями зазначеного періоду тощо.

Літературу з зазначеної проблематики доцільно згрупувати за тематичними блоками, зокрема це праці з філософії, культурології, мистецтвознавства.

• Монографії, в яких простежено особливості авангарду та його вплив на театральний авангард і театральний костюм зокрема.

• Праці, де представлено теоретичні концепції безпосередньо театральних режисерів досліджу-

ваного періоду, що були реалізовані у співпраці з художниками.

• Дослідження, в яких проаналізовано зародження та становлення українського театру, в контексті якого формувалися національні театральні традиції.

• Монографії та статті, де простежено особливості сценографії першої третини XX століття.

• Вивчення театрального костюма в контексті моди.

• Праці, в яких охарактеризовано творчий доробок низки митців, які працювали в ділянці створення театрального костюма окресленого періоду.

• Альбомні видання, каталоги.

• Енциклопедії, словники, довідники, де подано статті та гасла з зазначеної тематики.

Мистецтво авангарду, його філософсько-світоглядне трактування та впливи на становлення театрального мистецтва стали теоретичним підґрунтям у дослідженні українського театрального костюма 1910—1920-х років.

Розуміння сутності некласичної естетики авангарду представлено у праці українського науковця та філософа Володимира Личковаха «Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва» (2006) [51]. Автор розкриває зміст і роль трансгресії — як суті авангардного мистецтва, «граничного переступання, екстрерумного прориву культурних норм і стандартів», а прикметною рисою українського мистецтва визначає «сакральне ставлення до світу», яка органічно синтезувалася із загальноєвропейськими мистецькими напрямками [51, с. 38, 105].

Вивчення проблем театрального авангарду у контексті філософсько-культурологічних студій належить українській дослідниці Ганні Веселовській (2006, 2009, 2010) [15; 16; 17]. На її думку «... таке складне стильове утворення як театральний авангард навряд чи можна сприйняти повноцінно без освоєння його естетичного алгоритму, який з'ясовується лише через виявлення та систематизацію всіх різноманітних ізмів, продукованих ним» [17, с. 292]. Авторка поділяє думку В. Личковаха і наголошує, що «духовні шукання нового омріяного світу, релігія людського оновлення, а не епатажний ексцентризм чи експериментаторство, стають головним смисло-змістовим стрижнем українського авангарду... в цьому він унікальний, неповторний і незіставний ... з іншими варіантами» [17, с. 292].

Важливим у дослідженні явища саме «українського авангарду», його стильового різноманіття та мистецтвознавчого аналізу став альбом відомого науковця Дмитра Горбачова — «Український авангард 1910—1930 років» (1996) [77]. Тут вперше широко представлено усі напрямки авангардного руху у творах українських митців, що зберігаються у різних колекціях та музеях світу. Зокрема Д. Горбачов — автор, упорядник численних праць про творчість українських художників театру, авангардистів, імена яких нерідко причисляли до культурної спадщини інших країн і які не були належним чином оцінені в Україні: А. Петрицького (1968, 1971) [1; 22], О. Хвостенка-Хвостова (1987) [21], К. Малевича (2006) [55].

Практика активної співпраці художника та режисера стає особливо актуальною від початку XX ст., що дає змогу говорити нам про цей період як становлення «театру художника». Тому аналіз теоретичних концепцій видатних театральних режисерів є необхідною передумовою для розуміння режисерського задуму вистави, втіленого згодом спільно з художником у мистецьких óбразах та формах.

Особливо важливими для нашого дослідження стали праці Леся Курбаса (1887—1937) — видатного режисера, реформатора української сцени XX століття. У маніфесті Молодого театру (1917) [48; 49; 50] Лесь Курбас виклав свої настанови щодо завдань та методів роботи режисера у новому театрі, які він невтомно реалізовував на сценах Молодого театру, Кийдрамтеатру а, згодом і Березоля. Саме завдяки Лесеві Кубасові та його власній режисерській концепції, що базувалась на методі «перетворення», ми можемо говорити про існування авангардного театру в Україні. «Перетворення, ... само по собі воно є формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті, ... і викликає у глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тонусу сприймання, є основою всякого театру» [48, с. 27]. Видатний режисер вважав, що у театрі немає неважливих дрібниць, і актор повинен « бездоганно володіти словом, тілом, рухом і жестом, мистецькими стилями, жанрами, костюмом та реквізитом, будь-якої епохи, народу» [22, с. 115]. Саме з «Березолем» пов'язана і творчість А. Петрицького, В. Меллера, В. Шкляєва, М. Симашкевича.

В історіографії розглянуто теоретичний доробок відомого англійського теоретика і реформатора сцени Едварда Гордона Крега (1872—1966). У праці «Про мистецтво театру» (1905) [44] він наголошує на важливості усіх складових для досягнення гармонії сценічного твору. «Мистецтво театру складається зі всіх цих елементів, — дії, що лежить в основі гри, зі слів, що започатковують кістяк п'єси, ліній та барв, що є серцем вистави, з ритму, що є квінтесенцією танцю» [44, с. 176]. Саме з візуального вирішення, спрощення декорацій та костюмів він почав свої театральні реформи. Е.Г. Крег відмовився від класичних, складних для сприйняття мальованих декорацій на користь динамічних, архітектурних ширм, що дозволяли варіативність у вирішенні простору. Маска і «надмаріонетка» — два костюмних вирішення образу актора, запропоновані митцем, крізь умовність яких глядач проникав до глибинної суті вистави. Теоретичні ідеї Е. Крега вплинули на подальшу творчість провідних режисерів ХХ ст. — К. Станіславського і В. Мейерхольда, А. Аппія і М. Рейнхарда, Леся Курбаса та Б. Брехта.

Ідеям Г. Крега суголосна творчість швейцарського сценографа Адольфа Аппіа (1862—1928) [12; 90], який чітку геометрію оформлення вважав найкращим тлом для людської фігури для презентації віртуозної акторської майстерності. Його експерименти зі світлом, газами, просторовими декораціями отримали найоптимальніше втілення у виставах, реалізованих спільно з Емілем Жаком-Далькрозом в Інституті ритмічної гімнастики.

Значний інтерес для нашої роботи становлять праці російських представників театральної культури досліджуваного періоду — Костянтина Станіславського (1863—1938) [73] та Всеволода Меєрхольда (1874—1940) [58]. Розуміння К. Станіславським театральної творчості як поєднання ідейно-етичного сприйняття з пізнанням життя та процесом створення високомистецьких образів зближує його «систему» з театральною «системою» Леся Курбаса, де саме етика є головною точкою дотику.

У своїх теоретичних працях 1917—1939-х рр. В. Меєрхольд [58] викладає основні засади театрального мистецтва, визначає завдання режисера і актора, розглядає роль сценічного оформлення і костюмів. Особливим його досягненням стало створення «біомеханіки» — системи підготовки актора для виконання режисерських завдань. Перші постановки режисера, в яких поєднано принципи біомеханіки та сценічного конструктивізму, були реалізовані за участі художниць Любові Попової у виставі «Великодушний рогоносець» (1922) та Варвари Степанової у виставі «Смерть Тарєлкіна» (1922).

Варто зазначити, що як і В. Меєрхольд, Лесь Курбас теж приділив багато уваги фізичній вправності акторів, зосередившись на свідомому контролюванню міміки, жестів, рухів, що досягалося постійними тренуваннями та репетиціями.

У альбомі «Художники російського театру 1880—1930» (1991) [82] представлено ескізи театральних костюмів та проекти сценографії з приватної колекції колекціонерів М. і Н. Лобанових-Ростовських. Автор тексту Джон Е. Боулт означує важливий вплив художників Російських балетів антрепризи С. Дягілева — О. Бенуа, Л. Бакста, Н. Гончарової, М. Ларіонова — на формування театрально-декораційного мистецтва, хореографію та балет зокрема. Аналізуючи становлення російського авангарду, дослідник виокремлює творчість українських митців, творчість яких тісно пов'язана з київською «школою» О. Екстер, а саме: В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Тищлера, П. Челіщева, І. Рабиновича. Автор підкреслює значення національних традицій при формуванні українського авангардного мистецтва як «професійного і примітивістського, конструктивного і орнаментального» [82, с. 50].

Питання зародження та становлення українського театру у історичному аспекті як самостійної складової мистецтва розглядали українські дослідники кін. ХІХ — поч. ХХ ст.: Іван Франко (1894) [81], Дмитро Антонович (1925) [5], Петро Рулін (1929; 1972) [69; 70], Степан Чарнецький (1934) [83] та другої половини ХХ ст. — Григір Лужницький (1956; 1961) [52; 53], Олександр Кисіль (1968) [31].

Проблеми становлення української сценографії у театрі режисера 1920—1930-х рр. розглянуто у монографічних працях А. Драком (1961) [24], І. Вериківською (1971, 1981) [13; 14], О. Красильниковою (1999) [43], Г. Веселовською (2006, 2009) [15; 16], Р. Коломійцем (2008) [40].

Етапи формування українського театру у різних аспектах розглянули С. Чорній (1980, про драматургію) [85], Ю. Шерегій (1993, про діяльність театрів

Закарпатської України) [86]. Розвиток та функціонування єдиного українського театру «Руська Бесіда» у Львові ретельно опрацювала — Олена Боньковська (2003) [7]. Авторкою опрацьовано великий пласт архівних джерел, що дозволило створити цілісну картину діяльності театрального колективу.

Розлогу панораму театральних традицій Львова розкриває двотомне видання львівського мистецтвознавця Олеся Ноги «Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920—1944 рр.» (2006) [62] та «Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900—1920 рр.» (2007) [63]. Дослідження ґрунтується на архівних джерелах, містить цікавий ілюстративний матеріал щодо театрального життя Львова 1900—1944-х років.

У праці львівського мистецтвознавця Романа Яціва (2011) [79] широко представлено багатоманітність мистецького середовища Львова міжвоєнного періоду, а саме: каталоги вистав, рецензії та критичні статті. Це дає можливість глибшого розуміння історичного контексту, що мав вплив на формування авангардного мистецтва на західноукраїнських теренах. У довіднику зібрано матеріали, що стосуються творчості українських митців, зокрема: С. Гординського, М. Андрієнко-Нечитайла, М. Кітчнера, Г. Мазепи, Л. Перфецького, В. Перебийноса та інших. На жаль, історичні обставини початку XX ст. негативно вплинули на долю представників української інтелектуальної еліти. Багато з них були вимушені залишити батьківщину, через що театральні проекти цих митців реалізувалися здебільшого за кордоном. Їх театральна творчість залишається маловідомою в Україні та потребує ґрунтовного дослідження і осмислення в контексті української культури.

Ці праці містять інформативний матеріал щодо питання становлення театральних традицій на українських землях, періодизації, драматургії, життєвих та творчих колізій видатних акторів та режисерів. Однак проблеми вирішення сценічного простору та театрального костюма зокрема розглядаються лише побіжно.

Вагомим у вивченні історіографії проблеми стало фундаментальне дослідження російського вченого Віктора Бєрьозкіна (1997; 2002) [11], присвячене проблемам становлення та розвитку сценографії. Автор визначає три типи театрального оформлення, що є квінтесенцією змісту сучасного терміну «сценографія», і склалися історично: ігрова сценографія (від пратеатру і до періоду Відродження); театрально-декораційне мистецтво (період Нового часу) та дієва сценографія XX століття. Важливим для нас став структурний аналіз оформлення сценічної дії у 1910—1930-х рр., де костюм виступає окремим сценографічним персонажем — поряд з масками, речами, предметами або навпаки, уніфікований конструктивістами до «спецодягу». Проблему сценографії, представлену у історичній панорамі світового театру, подано автором у контексті вистав європейських та російських митців. Щодо української сценографії, то В. Бєрьозкін розглядає лише окремі вистави за участі українських художників, наприклад, О. Екстер чи А. Петрицького. Проте цю працю ми розглядаємо як концепцію, як матрицю, яку можна застосовувати для аналізу національної сценографії.

Інформативно цінними є праці, в яких розглянуто життєвий та творчий шлях митців досліджуваного періоду — Олександри Екстер, Анатоля Петрицького, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова, Бориса Косарєва, Анджея Пронашко, Святослава Гординського та інших, які працювали в ділянці театрального мистецтва та костюма зокрема. Більшість досліджень спадщини українських сценографів-авангардистів з'явились головно в останні десятиліття, оскільки у попередні періоди тематику «Розстріляного Відродження» було вилучено з кола наукових інтересів з певних ідеологічних міркувань.

Перші дослідження про Олександру Екстер (1882—1949) — представницю київської школи — належать російським мистецтвознавцям Я. Тугенхольду (1922) [75] та А. Ефросу (1934) [30]. У працях простежено новизну та авангардні експерименти О. Екстер у проектах сценографії та костюмів, реалізованих для постановок Таїрова в Камерному театрі. Згодом настав тривалий період замовчування, «характерний» щодо вивчення життєвих віх та творчості усіх представників авангардистської течії.

Позитивні зміни в політиці та ідеологічне послаблення радянської системи призвели до відродження й активності у вивченні «забутих» чи навмисне «стертих» сторінок, у мистецтвознавчій науці зокрема. Наприкінці 1980-х рр. у періодиці починають з`являтись праці відомого російського науковця Георгія Ковален-

ка — багаторічного дослідника творчості О. Екстер (1992; 1996; 2004) [33; 34; 35]. Одне з останніх фундаментальних досліджень, присвячених різноплановій творчості Екстер, та театральному костюма зокрема — монографія Г. Коваленка «Александра Экстер» (2010) [36; 37]. На основі музейних збірок, приватних колекцій, архівних матеріалів автор відтворює широту творчих зацікавлень мисткині (живопис, графіка, кераміка). Дослідник звертає увагу на розвиток художньо-стильових особливостей ескізів театральних костюмів та сценографії.

Театральну творчість ще одного представника київської школи —Анатоля Петрицького (1895—1964) — вперше було широко представлено у праці В. Хмурого «Театральні строї» (1929) [4]. Дослідник наголошує на унікальності «театральних строїв» митця, яким властиві новаторство та національна значимість, що «підносить їх із плану скороминущої театральної цінності до значіння образотворчих пам'яток!» [4, с. 14].

Проте у рецензіях та статтях за 1935—1950-ті рр. зауважуємо «відсутність» звернень до авангардного періоду творчості А. Петрицького, а інколи і критичні зауваження, що було зумовлено напруженою політичною ситуацією у країні та курсом на соцреалізм у мистецтві загалом.

Аналіз мистецьких та стилістичних особливостей театрального доробку митця розглянуто у низці монографічних праць українських дослідників другої половини XX ст.: І. Врона (1968) [19], Д. Горбачова та Л. Петрицької (1968) [1], Д. Горбачова (1971) [22]. Зокрема В. Рубан (1987) [71] опрацювала малярську спадщину А. Петрицького.

У 90-х рр. XX ст. — на хвилі національного піднесення та зацікавленням періодом «Розстріляного Відродження» — роботи майстра публікуються в українських та зарубіжних альбомних виданнях, присвячених митцям авангарду [76; 82].

Цінним виданням початку XXI ст. з огляду на наукову новизну та художньо-естетичне вирішення став мистецький альбом «Анатоль Петрицький», упорядниками якого є Т. Лозинський та Т. Руденко (2012) [3]. У ньому представлено колекцію театральних ескізів костюмів та сценографій А. Петрицького з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Праця вражає розмаїттям ілюстративного матеріалу, який дає змогу простежити в хронологічній послідовності розвиток творчого стилю митця.

Спогади митця та його сучасників, огляди та рецензії з періодики 1930-х рр., графічні та живописні роботи, опрацьовано українськими авторами О. Петасюк та О. Сморжевською (2006) [61].

Театральна творчість Вадима Меллера (1884—1962) здебільшого пов'язана з конструктивістськими пошуками в «Березолі» упродовж 1922—1934-х рр. у співпраці з видатним режисером Лесем Курбасом. Погоджуємось з твердженням української дослідниці Н. Корнієнко, що «театральна естетика Леся Курбаса народила основоположників двох найбільших українських театрально-декораційних шкіл» [41, с. 284].

Теоретичне осмислення та систематизація сценографічної роботи Вадима Меллера в театрі представлено в працях В. Габелко (1974), З. Кучеренко (1975) [46], І. Вериківської (1981) [13], які однак містять ідеологічну упередженість щодо авангардних експериментів.

Упродовж 90-х рр. XX ст. на хвилі національного піднесення українські науковці активно опрацьовують надбання уцілілих творів Меллера, здебільшого періоду авангардних постановок у «Березолі». Творчість митця фрагментарно розглянуто у монографії української дослідниці О. Красильникової — у контексті історії українського театру XX ст. (1990) [43]; Н. Корнієнко простежує художню діяльність В. Меллера в мистецькому об'єднанні «Березіль» (1998) [41]. У праці В. Берьозкіна (1997) [11] увагу зосереджено на творчих пошуках в контексті європейської сценографії; Н. Асєєва розглядає його участь у французько-українських мистецьких виставках (1984) [6].

Стисла інформація про театральні роботи В. Меллера, найчастіше ілюстративного характеру, міститься у мистецтвознавчих альбомах, присвячених мистецтву авангарду [76; 82].

Наприкінці XX — на поч. XXI ст. творчість митця стала об'єктом наукових розвідок дослідників різної театрознавчої проблематики, зокрема Н. Корнієнко (2000) [42], О. Островерх (2003) [64], Г. Веселовської (2009) [16], Т. Мельник (Руденко) (2009) [57], Н. Єрмакової (2006) [27]. Оперуючи сучасними мистецтвознавчими методами та термінологією, автори розкривають значення творчос-

ті Вадима Меллера у різних площинах української авангардної культури.

Театральний доробок В. Меллера проаналізовано у монографії З. Кучеренко «Вадим Меллер» (1975) [46]. Автором розглянуто творчість митця в історичному аспекті та визначено художньо-стильові особливості сценографічних робіт художника. У ранніх ескізах костюмів дослідник відзначає вплив кубізму та творчої методики О. Екстер, проте вже у роботах для «Березоля» простежується вплив естетики конструктивізму.

Творчий доробок представників харківської школи театрально-декораційного мистецтва досліджуваного періоду розкрито у низці наукових праць. Творчість Олександра Хвостенка-Хвостова (1895—1968) розглянуто в монографії А. Драком (1962) [25], Д. Горбачовим (1987) [21] та статті Г. Коваленком (2006) [38].

Творчу спадщину Бориса Косарєва (1897—1994) опрацьовано у монографії М. Чернової (1969) [84], однак, попри ретельний аналіз доробку, пропущено період 1916—1919-х рр. — період кубофутуристичних пошуків.

У монографічному дослідженні харківських науковців Т. Павлової та В. Чечик «Борис Косарєв: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото» (2009) [8] та розлогому каталозі до виставки «Борис Косарєв. Харківський модернізм 1915—1931» (2011) [9] ґрунтовно опрацьовано сценографічну, малярську, фото та кіно спадщину митця періоду 1920-х років.

Окрему групу джерел становлять дослідження львівського театрально-декораційного мистецтва початку XX століття. Театральну спадщину Святослава Гординського розглянуто у періодичних працях В. Борн (1990) [10], Р. Яціва (1991) [88], Л. Волошин (2008) [18]. Творчість Михайла Андрієнко-Нечитайла — у працях дослідників В. Січинського (1934) [72], В. Поповича (1969) [68].

Театральні експерименти представника львівської школи зазначеного періоду Анджея Пронашка проаналізовано польськими дослідниками в низці публікацій: Е. Шванковський (1964) [95] розглядав створені митцем сценічні костюми для вистав Варшавського театру, Б. Франковска (1964) [89] — проекти симультанічного театру, В. Роніш (1964) [93] та З. Стшелецький (1967) [94] опрацювали львівський період творчості митця.

Ґрунтовною з огляду на наукову новизну є стаття Романа Яціва (2003) [87], де вперше було представлено на широкий загал збірку театральних костюмів авторства А. Пронашка з фонду графіки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України. Дослідник встановлює, що знайдені твори є частиною збереженої колекції з варшавського театрального музею.

Діяльність мистецьких осередків за кордоном та творчість представників української діаспори XX ст., які відіграли важливу роль у становленні мистецького середовища досліджуваного періоду, вивчали О. Пеленська (2005) [65], Н. Асеєва (1984) [6] — українофранцузькі художні зв'язки початку XX століття.

Значний інтерес для нашого дослідження становлять праці, в яких театральний костюм розглядається у контексті моди. Вивчення історії театрального костюма та його зв'язок із модою висвітлювали Р. Захаржевська (1973) [28], Т. Стріженова (1972) [74]. Проблеми композиції театрального костюма на прикладах костюмів різних епох вивчали К. Градова та Е. Гутіна (1976) [23]. Грим як допоміжний засіб створення образу театрального персонажа розглянули І. Малигіна та Д. Ситнова (1963) [56], Н. Львова (1960) [54], Г. Когтева (1981) [39]. Семіологію та знаковість костюма аналізує Я. Климовський (1979) [32]. У цих працях піднято низку розмаїтих питань стосовно театрального костюма, однак в них відсутній аналіз художньо-стильових особливостей.

Тему взаємозв'язків між модою та театральним костюмом опрацювала англійська театрознавець Оіф Манкс. Її праця «Актор у костюмі» (2010) [91] стала важливим джерелом для нашого розуміння проблеми взаємодії театрального костюма з тілом актора, впливом на глядача зокрема. Окремо О. Манкс розглядає вплив авангардного мистецтва на театральний костюм — як зміни усієї естетики театральної практики. Костюм та предмети стають повноцінними персонажами вистави, а інколи і основними дієвими особами. Костюм стає «ключем», засобом комунікації режисера і сценографа з глядачем. Також авторка торкається естетичних категорій краси та зміни їхнього значення на конструктивістській сцені 1920-х років.

Ґрунтовне дослідження, у якому опрацьовано художньо-стильові особливості сценічного костюма

львівських театрів на зламі XX—XXI ст., здійснила Юлія Пігель у праці « Сценічний костюм львівських театрів кін. XX — початку XXI ст. Художні особливості, пошуки образності» (2009) [67]. Дослідниця вперше систематизувала творчість львівських сценографів другої половини XX ст. та визначила місце сценічного костюма львівських театрів у загальноукраїнському контексті.

Для створення та доповнення цілісної картини розвитку театру в історичному аспекті залучено літературу енциклопедичного, довідникового та словникового спрямування.

Зазначимо, що праці 1960 — першої половини 1980-х рр. ще зберігають ідеологічну цензуру в оцінках авангардної творчості митців: академічне колективне видання «Український драматичний театр: нариси історії» (1967) [78], розділи п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (1967) [29] присвячені театрально-декораційному мистецтву.

Дослідження театру початку XX ст. із застосуванням сучасного науково-методичного апарату здійснено у колективній роботі «Нариси з історії театрального мистецтва України» (2006, за редакції В. Сидоренка) [60].

Для вирішення проблем термінології необхідними для нашої історіографії стали словники та енциклопедії з театральної проблематики: українських вчених В. Дятчука та Л. Балабана «Український тлумачний словник театральної лексики» (1999) [26], «Театрально—драматичний словник XX століття» А. Бакапурського та Н. Корнієнко (2009) [76]. Важливим підгрунттям для нашого дослідження є праця «Словник театру» відомого французького театрознавця Патріса Паві (2003) [92], у якій інтегровано театрологію у поєднанні з новими методами дослідження у сучасній гуманістиці — семіологією, герменевтикою, антропологією, теорією тексту, нарратологією тощо. Дослідник характеризує еволюцію функцій театрального костюма у контексті стильових змін інсценізацій від джерел зародження театру до сучасності. Також він зазначає історичне існування взаємовпливів між історією моди та театральним костюмом. Вагомим доповненням до вище перерахованих праць стала енциклопедія «Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века» (2003, під ред. В. Бичкова) [47], де розглянуто філософсько-світоглядні ідеї та естетику авангардного мистецтва та їх вплив на мистецтво театру зокрема.

Висновки. Аналіз опрацьованої літератури засвідчив, що проблеми українського театрального костюма залишаються маловивченими — на відміну від народного одягу чи історії моди. І в українській, і зарубіжній літературі театральний костюм — лише об'єкт спорадичного розгляду в контексті сценографічного вирішення, історії театру чи драматургії. Мистецтвознавчих праць, де було б проаналізовано художньо-стильові особливості театрального костюма початку XX ст., не виявлено, що і засвідчує актуальність теми нашого дослідження.

1. А.Г. Петрицький: народний художник СРСР. Каталог / упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. — Київ, 1968. — 73 с. — 28 іл.
2. Александра Экстер. Цветовые ритмы : альманах / авт. ст. Я. Тугенхольд, Г. Коваленко. — Вып. 9. — Санкт-Петербург : Palace editions, 2001. — 176 с., ил.
3. Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації: зі збірки музею театрального, музичного та кіномистецтва України / упоряд. Т. Лозинський, Т. Руденко. — Київ ; Львів, 2012. — 342 с. : іл.
4. Анатолій Петрицький. Театральні строї / текст В. Хмурого. — Державне видавництво України, 1929. — 24 с. — 56 іл.
5. *Антонович Д*. Триста років українського театру 1619—1919 / Д. Антонович. — Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. — 273 с.
6. *Асєєва Н*. Українсько-французькі художні зв'язки 1920—1930 років XX ст. / Н. Асєєва. — Київ : Наукова думка, 1984. — 123 с.
7. *Боньковська О*. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915—1924 / О. Боньковська. — Львів : Літопис, 2003. — 342 с.+112 іл.
8. Борис Косарєв: 1920-ті роки. Від малярства до теакіно-фото / монограф. ; автори: Т. Павлова, В. Чечик. — Київ : Родовід, 2009. — 288 с.
9. Борис Косарєв. Харківський модернізм 1915—1931 / авт. статей М. Мудрак, В. Чечик, Т. Павлова. — Київ : Родовід, 2011. — 214 с., іл.
10. *Борн В*. Графіка Святослава Гординського / В. Борн // Терем. — 1990. — квітень. — Ч. 10. — С. 14—17.
11. *Берёзкин В*. Искусство сценографии мирового театра / В. Берёзкин. : в 2-х кн. — Москва : Эдиториал УРСС, 1997. — 554 с.
12. *Берёзкин В*. Искусство сценографии мирового театра. Мастера. Очерк XII. Адольф Аппиа и Гордон Крэг / В. Березкин. — Москва, 2002. — С. 119.
13. *Вериківська І*. Становлення української радянської сценографії / І. Вериківська. — Київ : Наукова думка, 1981. — 206 с.

14. *Вериківська І.* Художник і сцена / І. Вериківська. — Київ : Наукова думка, 1971. — 106 с.
15. *Веселовська Г.* Театральні перехрестя Киева 1900—1910-х рр.: Київ. театральний модернізм / Г. Веселовська ; Держ. Центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. — Київ, 2006. — 338 с.
16. *Веселовська Г.* На терезах епохи. Конструктивізм як ідеологія життя і мистецький прийом у театральній практиці України 1920-х. / Г. Веселовська // Сучасне життя: Наук. зб. — Вип. VI. — Київ, 2009. — С. 165—178.
17. *Веселовська Г.* Український театральний авангард / Г. Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистецтва нац. академ. мис-в України . — Київ : Фенікс, 2010. — 368 с. : 16 іл. вкл.
18. *Волошин Л.* Святослав Гординський: речник українського авангардного театру в Галичині 20—30 рр. / Л. Волошин // Просценіум. — 3(22) — 2008. — С. 22—30.
19. *Врона І.* Анатоль Петрицький : альбом. / І. Врона. — Київ : Мистецтво, 1968. — 190 с.
20. *Габелко В.* Режисери і актори фарб / В. Габелко. // Культура і життя. —1978. — 19.03. — С. 224—225.
21. *Горбачов Д.* Хвостенко-Хвостов: Сценограф, живописець, графік. — Київ : Мистецтво, 1987. — 128 с.
22. *Горбачёв Д.* Анатолий Галактионович Петрицкий / Д. Горбачёв. — Москва : Советский художник, 1971. — 129 с.
23. *Градова К.* Театральний костюм: Кн. І. / К. Градова, Е. Гутина. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1976. — 312 с.
24. *Драк А.* Українське театрально-декораційне мистецтво / А. Драк. — Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 64 с. : іл.
25. *Драк А.* О.В. Хвостенко-Хвостов / А. Драк. — Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. — 36 с. : іл.
26. *Дятчук В.* Український тлумачний словник театральної лексики / В. Дятчук, Л. Балабан. — Київ : Просвіта, 2002. — 151 с. : іл.
27. *Єрмакова Н.* Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ ст. / Н. Єрмакова // Нариси з історії театрального мистецтва ХХ ст. / ред. кол.: В. Сидоренко та ін. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — С. 222—301.
28. *Захаржевская Р.* Костюм для сцены / Р. Захаржевская. — Ч. І. — Москва : Советская Россия, 1973. — 112 с.
29. Історія українського мистецтва : в 6-ти т. / гол. ред. кол. М. Бажан та інші. — Київ : Академія наук УРСР ; Гол. ред. УРЕ, 1967. — Т. 5. Радянське мистецтво 1917—1941. — 408 с., 301 іл.
30. Камерный театр и его художники / введ. А.М. Эфрос. — Москва : Всемирная торговая организация. — 1934. — XLVIII. — 211 с. : ил.
31. *Кисіль О.* Український театр / О. Кисіль. — Київ : Мистецтво, 1968. — 260 с.
32. *Климовський Я.* Збірник нотаток до питань театрології / Я. Климовський. — Філадельфія, 1979. — 84 с.
33. *Коваленко Г.* Александра Экстер в Париже / Г. Коваленко // Театр. — 1992. — № 2. — С. 103—122.
34. *Коваленко Г.* Цветная динамика А. Экстер (из быв. собр. К. Бенидикта) / Г. Коваленко // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Исскуство. Археология: Ежегодник. — 1996. — С. 356—365.
35. *Коваленко Г.* Александра Экстер: Цветовые ритмы / Г. Коваленко // Амазонки авангарда / отв. редактор Г.Ф. Коваленко. — Москва : Наука, 2004. — С. 198—215.
36. *Коваленко Г.* Александра Экстер : монография / Г. Коваленко : в 2-х т. — Т. 1. — Москва : Московский музей современного искусства, 2010. — 304 с., ил.
37. *Коваленко Г.* Александра Экстер: монография / Г. Коваленко ; в 2-х т. — Т. 2. — Москва : Московский музей современного искусства, 2010. — 364 с., ил.
38. *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років / Г. Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва ХХ ст. / ред. кол.: В. Сидоренко та ін. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — С. 301—325.
39. *Когтев Г.* Грим и сценический образ / Г. Когтев. — Москва : Советская Россия, 1981. — 112 с.
40. *Коломієць Р.* Традиції, канони і новації українського театру поч. ХІХ — поч. ХХ ст. / Р. Коломієць ; Ін-т проблем сучасного мис-ва. — Кн І. — Київ : Інтертехнологія, 2008. — 132 с., іл.
41. *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиції майбутнього / Н. Корнієнко. — Київ : Факт, 1998. — 469 с.
42. *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н.М. Корнієнко. — Київ : Факт, 2000. — 160 с. : 64 іл.
43. *Красильникова О.* Історія українського театру ХХ сторіччя / О. Красильникова. — Київ : Либідь, 1999. — 208 с.
44. *Крег Е.* Про мистецтво театру / Е. Крег ; пер. з англ. Н. Корнієнко, Л. Танюк. — Київ : Мистецтво, 1974. — 320 с.
45. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна. — Ч. ІІ. — Київ : Радянський письменник, 1958. — 239 с.
46. *Кучеренко З.* Вадим Меллер / З. Кучеренко. — Київ : Мистецтво, 1975. — 80 с.
47. Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В.В. Бычкова. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — 607 с.
48. Лесь Курбас. Спогади сучасників /за ред. нар. артиста В. Василька. — Київ : Мистецтво, 1969. — 358 с.
49. Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників / заг. редакція і передмова В. Ревуцького. — Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. — 1026 с.

50. Лесь Курбас. Театральні закони і акценти / вступ і впоряд. нар. артиста України Б.М. Козака. — Львів : Логос, 1996. — 50 с.
51. *Личковах В.* Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / В. Личковах. — Чернігів, 2006. — 170 с.
52. *Лужницький Г.* Історія українського театру / Г. Лужницький. — Нью-Йорк : Наукове Товариство Шевченка, 1961. — 58 с.
53. *Лужницький Г.* Праукраїнський театр / Г. Лужницький. — Нью-Йорк ; Париж, 1956. — 73 с.
54. *Львов Н.* Грим и образ / Н. Львов. — Москва : Профиздат, 1960. — 56 с.
55. Малевич та Україна / укладач антології Д. Горбачов. — Київ, 2006. — 465 с.
56. *Малыгина И.* Грим и костюм в современном спектакле / И. Малыгина, Д. Ситнов, Л. Снежницкий. — Москва : Искусство, 1963. — 172 с.
57. *Мельник Т.* Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера. Пам'ятки із зібрання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України // Просценіум 3(25)/2009-1(26). — 2010. — С. 14—26.
58. *Мейерхольд В.* Статтьи, письма, речи, беседы : Ч. 1, 2 / общ. ред. Б. Ростоцкого. — Москва : Исскуство, 1968. — 643 с.
59. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст. М.Г. Лабінський. — Київ : Мистецтво, 1991. — 320 с.
60. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с. : іл.
61. Національні традиції українського авангарду. Ілюстрована хрестоматія / уклад. Петасюк О., Сморжевська О. — Київ, 2006. — 256 с.
62. *Нога О.* Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920—1944 рр. / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2006. — 268 с. : іл.
63. *Нога О.* Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1900—1920 рр. / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2006. — 720 с. : іл.
64. *Островерх О.* Від натуралізму до авангарду: концепції простору в контексті українського театру останньої чверті XIX — першої чверті XX століття / Ольга Островерх // Український театр XX століття : колект. монографія ; Державний центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса ; ред. кол.: Н. Корнієнко (наук. ред.) та ін. — Київ : ЛДЛ, 2003. — С. 293—420.
65. *Пеленська О.* Український портрет на тлі Праги: українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині / О. Пеленська. — Нью-Йорк ; Прага, 2005. — 224 с.
66. *Петрицький А.Г.* Народний художник СРСР : каталог / упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. — Київ, 1968. — 73 с.
67. *Пігель Ю.* Сценічний костюм львівських театрів кінця XX — початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності. — Львів : Аз-Арт, 2009. — 180 с., 58 іл.
68. *Попович В.* Михайло Андрієнко / В. Попович. — Мюнхен, 1969 — 33 с.
69. Річник українського театрального музею. / за ред. П. Руліна. — Київ, 1929. — 235 с.
70. *Рулін П.* На шляхах революційного театру / П. Рулін. — Київ : Мистецтво, 1972. — 353 с.
71. *Рубан В.* Анатоль Петрицький. Портрети сучасників / В. Рубан. — Київ, 1987.
72. *Січинський В.* Андрієнко М. / В. Січинський ; серія: Сучасне українське мистецтво ; накладом І. Тиктора. — Львів : Друкарня Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1934. — 18 с. + 18 іл.
73. *Станіславський К.* Робота актора над собою / за ред. Ф. Гаєвського : у 2-х ч. — Київ : Мистецтво, 1953 (факсиміл. вид., КТАМ. — Львів, 2011). — 672 с.
74. *Стриженова Т.* Из истории советского костюма / Т. Стриженова. — Москва : Советский художник, 1972. — 109 с.
75. *Тугендхольд Я.* Александра Экстер как живописец и художник сцены / Я. Тугенхольд. — Берлин : Заря, 1922. — 32 с.
76. Театрально-драматичний словник XX століття / А.Г. Бакапурський, В.В. Корнієнко. — Київ : Знання України, 2009. — 319 с.
77. Український авангард 1910—1930 років. Альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. — Київ : Мистецтво, 1996. — 400 с. : іл.
78. Український драматичний театр. Нариси історії : в 2-х. т. — Київ : Наукова думка, 1967. — Т. 1. — 518 с.
79. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919—1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. Яців. — Львів : Львівська національна Академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.
80. Український театр XX століття / за ред. Н. Корнієнко та ін. — Київ : ЛДП, 2003. — 512 с.
81. *Франко І.* Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — Київ : Академія наук УРСР, 1957. — 346 с.
82. Художники русского театра 1880—1930 / авт. текста Д.Э. Боулт. — Москва : Исскуство, 1991. — 187 с.
83. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині / С. Чарнецький. — Львів : Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1934. — 253 с.
84. *Чернова М.* Б.В. Косарєв: нариси життя і творчості / М. Чернова. — Київ : Мистецтво, 1969. — 69 с.
85. *Чорній С.* Український театр і драматургія / С. Чорній. — Мюнхен ; Нью-Йорк : Український вільний університет, 1980. — 470 с.
86. *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Ю. Шерегій ; ред. В. Маркуса ; вступна стат. В. Ревуцького. — Нью-Йорк, 1993. — 412 с. : іл.

87. *Яців Р.* Сценографічні шкіци Пронашків: львівська колекція / Роман Яців // Просценіум. — № 2(6). — 2003. — С. 9—15.
88. *Яців Р.* Одного лиш боюсь: впадати в трафарет / Роман Яців // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 5 (вересень-жовтень). — С. 1—7.
89. *Frankowska B.* Architektura teatralna Pronaszki / Frankowska B. // Pamietnik teatralny. — XIII. — 1964. — Z. 1—2. — S. 153—168.
90. Historia teatru / pod red. J.R. Browna. — Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2007. — 582 s.
91. *Monks A.* The actor in costume / A. Monks. — Palgrave macmillan, 2010. — 158 p.
92. *Pavis P.* Słownik terminów teatralnych / P. Pavis. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2003. — 719 s.
93. *Ronisz W.* Andrzej Pronaszko — lwowski okres twórczości / W. Ronisz // Pamietnik teatralny — XIII. — 1964. — Z. 1—2. — S. 63—85.
94. *Strzelecki Z.* Andrzej Pronaszko / Z. Strzelecki // Tygod. Kulturalny. —1967. — № 22. — S. 3.
95. *Szwankowski E.* Projekty kostiumów do «Achillies» i «Złotego płasza» / E. Szwankowski // Pamietnik teatralny. — XIII. — 1964. — Z. 1—2. — S. 46—52.

Alla Dmytrenko

THE UKRAINIAN THEATRICAL COSTUME OF THE EARLY XX CENTURY: THE HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM

Research of theatrical costume in Ukraine as professional art is investigated in the paper. Studies of philosophy and art criticism scholars are analyzed. The actuality of the research of theatrical costume is justified.

Keywords: the theatrical costume, scenography, art of avangarde, aethetics.

Алла Дмытренко

УКРАИНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ НАЧАЛА XX ВЕКА: ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ

Рассмотрено степень изучения профессионального искусства театрального костюма в Украине. Проанализировано работы философского, культурологического и искусствоведческого направлений, где рассмотрено проблемы костюма в украинском театре начала XX века. Обоснована актуальность исследований данной проблемы.

Ключевые слова: театральный костюм, сценография, авангард, эстетика.



Наталя КОСТІВ

ІКОНОСТАС СОБОРУ ПРЕСВЯТОЇ РОДИНИ У ЛОНДОНІ

Вперше здійснюється мистецтвознавче вивчення іконостаса Собору Пресвятої Родини у Лондоні. Іконостас був виконаний протягом 1987—1992 рр. відомим українським художником-іконописцем ієромонахом Студитського уставу Ювеналієм Мокрицьким. Досі про цю видатну роботу майстра не говорилося у мистецтвознавчій літературі. Стаття написана на матеріалах власних польових досліджень автора під час спеціальної поїздки у Лондон в серпні 2013 р. для вивчення іконостаса. Фото іконостаса та ікон публікуються вперше.

Ключові слова: Собор Пресвятої Родини у Лондоні, іконостас, ікони, іконопис, олійна техніка, канонічні особливості, новації стилю, український неовізантизм.

У 80-х рр. XX ст., готуючись до відзначення тисячоліття хрещення України-Русі, кожна українська християнська громада, а особливо поза межами Батьківщини, прагнула обновити свою церкву, надати їй святкового вигляду та збагатити пам'ятними дарами на згадку про цю подію: замовляли нові ікони, речі церковного вжитку, оновлювали інтер'єри храмів, а чи й будували нові. Громада Собору Пресвятої Родини у Лондоні також заздалегідь почала готуватися до свята. Протягом 1987—1992 рр. для собору був зведений іконостас, ікони якого належать пензлю іконописця, схимонаха Студитського Уставу Ювеналія Мокрицького. На жаль, до сьогоднішнього дня іконостас не був вивчений мистецтвознавцями.

Метою нашої статті є познайомити читачів з іконами іконостаса собору Пресвятої Родини в Лондоні. Дослідження іконостаса та введення його в історію сакрального мистецтва України відбувається вперше. Стаття написана на матеріалах власних польових досліджень автора під час поїздки у Лондон в серпні 2013 р. для вивчення іконостаса. Автор висловлює щиру подяку Владиці Глібу Лончині за надання інформації про іконостас та сприяння при написанні статті. Фото іконостаса та ікон публікуються вперше.

Споруда Собору Пресвятої Родини у Лондоні була зведена понад століття тому у 1891 р. конгрегаціоналістами за проектом англійського архітектора Альфреда Уотерхауса. У 1940 р. собор був пошкоджений бомбою і стояв у руїні аж до 1953 р., поки його не відремонтували. З 1956 р. собор певний час належав протестантам. Лише у 1968 р. його було передано українській греко-католицькій громаді, і він став собором Пресвятої Родини (іл. 1). Звичайно, громада опоряджувала святиню на свій лад, але собор все ще залишався без іконостаса.

Інтер'єр будь-якої української церкви немислимий без іконостаса. Не лише тому, що передвівтарна перегородка зручна й функціонально необхідна для створення умов повноцінного літургійного дійства, а й тому, що іконостас унаочнює його, творить ефект присутності у храмі символів і ликів християнської віри. Та ще більше важить тисячолітня традиція, протягом якої кожен українець, в кожному поколінні, творив молитву в церкві перед образами, перед іконостасом. Тому й зрозуміле прагнення громади собору Пресвятої Родини у Лондоні встановити іконостас до великого свята — тисячоліття хрещення України-Русі.

Після отримання парафіянами дозволу від влади на зведення іконостаса громада дуже ретельно при-



Іл. 1. Собор Пресвятої Родини у Лондоні (загальний вигляд)



Іл. 2. Мокрицький Ю. Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні, Англія. 1987—1992 рр. © Holi Family Ukrainian Catholic Eparchy, London

ступила до вибору художника, який міг би виконати для них такий бажаний проект. У цей час настоятелем собору був о. Богдан Лисиканич. Він і взяв на себе всю відповідальність за спорудження іконостаса.

У 1987 р. архітектор Василь Борецький, парафіянин цього храму, розробив креслення іконостасної стіни. Проект був затверджений English Heritage 21 серпня 1987 року. Опісля конструкцію іконостасної перегородки виготовляло підприємство «Brown&Son Architectural Woodcarvers». Відповідальним за різьбу іконостаса був Лавренс Браун. Англійські виконавці з повним розумінням поставилися до замовлення української громади, перейнялися прагненням українців. Для іконостасної перегородки вони дібрали прекрасний матеріал — американський білий дуб. Він мав ідеально підійти до ікон в іконостасі і до інтер'єру собору. Перегородка була встановлена в соборі 3 травня 1988 року[1].

Паралельно з роботою над вівтарною перегородкою о. Богдан Лисиканич шукав іконописця, якому можна доручити написання ікон. Головним претендентом став о. Ювеналій Мокрицький. Він вже уславився в діаспорі як іконописець, який не лише має талант від Бога, а й дотримується традиції українського іконопису, що особливо імпонувало всім вірним з лондонської громади. Саме тоді о. Ювеналій закінчив працю над написанням ікон для іконостаса собору Святої Софії в Римі. Слава про цю роботу швидко поширилася в діаспорі і замовлень у о. Ювеналія було багато. Апостольський екзарх Преосв. Кир Августин Горняк, ЧСВВ, пише лист 16 серпня 1987 р. до о. Ювеналія Мокрицького в монастир у Вудстоку (Канада) з проханням про створення ікон для іконостаса собору Пресвятої Родини у Лондоні. О. Ювеналій радо погодився і швидко приступив до роботи над іконами[2]. У процесі створення виникло важливе застереження: оскільки кліматичні умови у Лондоні передбачають високий рівень вологості, постало питання, як її витримають ікони, виконані темперною фарбою, якою зазвичай працював Ювеналій Мокрицький. Ретельно вивчивши ситуацію, іконописець погодився писати ікони олією на полотні[3].

Ікони для іконостаса собору Пресвятої Родини у Лондоні о. Ювеналій писав у своїй майстерні в студитському монастирі у Вудстоці. Часто приїздив з Канади у Лондон, привозячи по декілька ікон, та сам слідкував за їх встановленням у вівтарну перегородку. Робота тривала з 1988 р. по 1992 р. та була розділена на декілька етапів.

Спершу 25 травня 1988 р. Генеральний Вікарій о. Богдан Лисиканич привіз із Канади дві намісні ікони — Спасителя і Богородиці — разом із золотом для пізнішої позолоти. А 29 травня 1988 р. відбулася перша Архиєрейська Служба Божа в соборі із новою перегородкою (але ще без ікон), яку очолив Верховний Архиєрей Кир Іван Мирослав кардинал Любачівський з нагоди посвячення пам'ятника

---

[1] Інтерв'ю з о. Богданом Лисиканичем, серпень 2013 р., лютий 2015 р.

[2] Інтерв'ю з о. Богданом Лисиканичем, серпень 2013 р., лютий 2015 р.

[3] Інтерв'ю з Владикою Глібом Лончиною, серпень, вересень 2013 р.

рівноапостольному князю Володимиру Великому у Холлан Парку[4].

12 червня 1988 р. прилетів з Канади до Лондона о. Ювеналій Мокрицький і привіз із собою наступні дві намісні ікони — Івана Хрестителя і св. Миколая. Він покрив позолотою тло намісних ікон. Після золочення чотири ікони з намісного ряду встановили в іконостас.

Далі о. Ювеналій продовжив працювати над іконами для Царських та дияконських врат. У червні 1989 р. ці ікони були готові та привезені до Лондона. О. Ювеналій знову прибув для їх встановлення в іконостас, і щоб переконатись, що всі ікони гармоніюють і між собою, і в поєднанні з іконостасною перегородкою та інтер'єром храму творять цілісний внутрішній простір собору.

Після встановлення намісного ряду о. Ювеналій приступив до написання ікон з празничного та апостольського рядів. І вже 31 серпня 1990 р. було встановлено вісім ікон в іконостас. Наступні чотири ікони були доставлені в кінці вересня 1990 року. О. Ювеналій працював дуже зосереджено і швидко над написанням ікон для собору в Лондоні, і вже на початку грудня того ж таки 1990 р. в іконостас були встановлені ікони апостолів.

22 січня 1991 р. о. Ювеналій Мокрицький прилетів з Канади для того, щоб полакувати ікони та підмалювати деякі деталі. Були визначені точні розміри для ікон св. Тайної Вечері, Деісіс та Розп'яття. В першій половині вересня Ювеналій Мокрицький прибуває до Лондона і привозить з собою ікони «Тайна Вечеря» та «Деісіс», які були одразу встановлені в іконостас. Розп'яття, яке увінчує іконостас, було виконане вже у 1992 році. 16 листопада 1992 р. о. Ювеналій прибув до Лондона, щоб завершити роботу та ще подивитися «своїм оком» на вже цілісний іконостас (іл. 2)[5]. На той час художникові вже минуло вісімдесят років. Такий темп роботи і такі умови з перельотами через океан йому вже ставали непосильними. О. Ювеналій мав виконати ще запрестольну ікону — Втеча до Єгипту, але через проблеми із здоров'ям ця ікона так і не була виконана.



Іл. 3. Декоративні різьблені елементи іконостаса собору Пресвятої Родини в Лондоні. 1987—1988 рр. Дерево (американський білий дуб), олія

Сама конструкція іконостаса, як ми вже згадували, виготовлена із білого американського дуба. Іконостас прикрашений декоративною різьбою у вигляді листя і грон винограду (виноград — символ Євхаристії) (іл. 3) та колосків пшениці. Такий вибір в декоративному оздобленні іконостаса нагадує християнам про Євхаристійну Тайну, яку Ісус Христос залишив для нас. Та й саме Святе Причастя — це найважливіший момент Літургії. Тому такий вибір різьби та її підкреслена лаконічність є досить вдалим і доповнює розповідність іконних сюжетів. Декоративного оздоблення є небагато. У цьому іконостасі декоративна різьба лише доповнює ікону та служить рамкою. Слід наголосити, що це є постійне правило художника-іконописця Ювеналія Мокрицького: різьблення і все оздоблення іконостаса не повинно «сперечатися» з іконописом, а тим більше перебирати на себе основну увагу від ікон. Слухаючи відправу, творячи молитву перед іконостасом чи навіть тільки оглядаючи іконостас, людина має зосередитися на ликах, вникнути у зміст мальованого сюжету Святого Письма, щоб якнайповніше сприйняти передані у такий спосіб Правди Христової науки. Але варто зазначити, що саме завдяки вдалій конструкції іконостаса та в достатній мірі вжитому його художньо-символічному оздобленню і гармонійному поєднанню з внутрішнім простором собору ікони Ювеналія Мокрицького так глибоко вражають глядача.

Конструкція іконостаса у соборі Пресвятої Родини у Лондоні покрита прозорим лаком. Здається, це ідеальне рішення іконописця, який зберіг природну красу деревини білого дуба, залишивши доступною для оглядача його фактуру і колір, що разом з доско-

[4] Інтерв'ю з о. Богданом Лисиканичем, серпень 2013 р., лютий 2015 р.

[5] Інтерв'ю з о. Богданом Лисиканичем, серпень 2013 р., лютий 2015 р.



Іл. 4. Мокрицький Ю. Диякон Стефаній. Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні, Англія. 1989 р. Полотно, олія. 124 x 35 см © Holi Family Ukrainian Catholic Eparchy, London

налим живописом, виконаним людською рукою, творять гармонію і цілісність.

Іконостас становить триярусну перегородку із намісним, празниковим, апостольським рядами, що увінчується хрестом із намальованими на ньому пристоячими. Нижній ряд — предел виконаний без сюжетних композицій, а лише заповнений дерев'яною різьбою. Хоча, якщо згадати іконостаси о. Ювеналія в Римі (собор Святої Софії, Студіон, оо. Василіан), у них в предільному ряду відтворені сюжетні композиції на теми Старого Завіту.

Ювеналій Мокрицький у своїй творчості переважно виконував ікони до низьких іконостасів, які поширилися в Європі у другій половині XX століття. Але іконостас собору Пресвятої Родини у Лондоні містить майже всі ряди ікон, відсутній лише пророчий ряд. Саме тому найвищий апостольський ряд привертає особливу увагу.

У намісному ряду є ікони Богородиці Одигітрії, Христа Вчителя, св. Миколая Чудотворця та Івана Хрестителя. На всіх іконах цього ряду образи виконані в повний зріст на золоченому тлі, що є характерним для іконопису Ювеналія Мокрицького. Розмір намісних ікон — 192 x 78 см. Як ми вже бачили у попередніх іконостасах о. Ювеналія, а саме в соборі Святої Софії в Римі, іконописець зображає в намісному ряду замість празничної ікони інший сюжет. У даному випадку зображено Івана Хрестителя. Іван Хреститель — Предтеча — був особливо шанований українським народом, про що свідчить велика кількість храмів, зведених на його честь, та збережені ікони святого. Цю народну традицію шанував іконописець о. Ювеналій і дотримувався її. Іван Хреститель зображений у верблюжій шкірі, поверх якої обвитий плащем-накидкою — гіматієм. Правою рукою, яка піднята догори, святий благословляє і вказує на небо, звідки має прийти спасіння, а в лівій руці, опущеній донизу, тримає розгорнутий сувій із написом «Покайтеся Царство Небесне близько».

На дияконських вратах на золотому тлі у повний зріст зображено дияконів св. Стефана (зліва) та Романа Солодкоспівця (справа) (іл. 4, 5). Розмір зображень досить великий — 124 x 35 см — гарно вписаний у площину врат. Св. Стефан у правій руці тримає кадило, а в лівій — Святе Письмо. Роман Солодкоспівець у правій руці також тримає кадило, а в лівій — Євангеліє. Обидва образи передано зосередженими на своєму священнодійстві та в складному русі, спрямованому одночасно до Царських врат і до простору церковного інтер'єру. Тут проявився, здається, найвищий можливий клас роботи іконописця.

Царські врата найбільше прикрашені декоративною різьбою — тією ж виноградною лозою з повними гронами, що й на дияконських вратах, лише з додаванням кількох листочків та вусиків на вищому, підарковому боці обох стулок, що викликано розміром Царських врат. Майстер демонструє дивовижне почуття міри у використанні декору, хоч досконало володіє всіма можливими його засобами (іл. 3). Щоб переконатися в цьому, варто лише звернути увагу на листя, вусики й грона винограду, на колосочки, шанобливо поміщені у подвійні, складні круглі і прямокутні рами.

Конструкція Царських врат є легкою. Між вертикальними галузками винограду на кожній стулці розміщено по три невеликі круглі зображення: по два євангелісти та архангел Гавриїл і два євангелісти та

Богородиця в сюжеті Благовіщення (іл. 6). Ікони є поясними у круглих медальйонах — діаметрікон 35 см. Завершені Царські врата декоративно різьбленою в дереві мітрою.

Наступний ряд іконостаса — празничний. В цьому ряду, як і належиться, 12 найбільших річних свят: Народження Марії Анною, Благовіщення, Різдво Ісуса Христа, Стрітення Господнє, Хрещення, Преображення на горі Тавор, В'їзд в Єрусалим (Вербна неділя), Сходження до аду, Вознесіння, Зіслання Святого Духа (П'ятдесятниця), Успіння Пресвятої Богородиці, Покров Богородиці. Всі ікони є одного розміру — 74 x 40 см, розміщені в один горизонтальний ряд. З кожної сторони є по шість ікон празників. Празничні ікони у соборі Пресвятої Родини у Лондоні дуже подібні, інколи ідентичні з іконами празничного ряду, написаними о. Ювеналієм в іконостасі собору Святої Софії в Римі. Посередині іконостаса у празничному ряду над Царськими вратами є велика ікона Тайна Вечеря — 160 x 60 і 75 см (іл. 7). Іконописець зобразив Ісуса Христа та апостолів за півкруглим столом у момент, коли Ісус Христос підняв праву руку та благословляє хліб. Апостоли зображені стривоженими, про що свідчать жести їхніх рук та вираз обличчя. Вони обговорюють щойно почуті з уст Ісуса слова про зраду Вчителя одним з них. Лише апостол Іван не бере участі в розмові, він поклав свою голову Ісусові на груди та слухає, як б'ється його серце. На цій іконі цікаво бачити, що о. Ювеналій зобразив чашу на столі, яка є дуже подібною до чаші, зображеної Михайлом Бойчуком у цьому ж сюжеті. О. Ювеналій бачив роботи М. Бойчука у Львові в дні своєї юності, коли він вчився в студитській іконописній школі. Митрополит Андрей Шептицький, засновник школи і опікун учнів, часто відвідуючи їх, все радив окрім занять вивчати живопис та іконопис Михайла Бойчука та Петра Холодного. Ось цією «лондонською» чашею о. Ювеналій віддав данину пам'яті своїм великим наставникам і вчителям.

Наступний ряд ікон — апостольський. Як і в празничному ряду тут розміщено по шість зображень апостолів з обох сторін іконостаса. Це поясні зображення в круглих медальйонах. Апостоли звернені ликами до центральної ікони апостольського чину — Моління, вказуючи у такий спосіб дорогу до спасіння. На кожній іконі є підпис імені апостола. Більшість апостолів зображені з Святим Письмом. Апостол



Іл. 5. Мокрицький Ю. Диякон Роман Слодкоспівець. Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні, Англія. 1989 р. Полотно, олія. 124 x 35см © Holi Family Ukrainian Catholic Eparchy, London

Петро, крім сувою Святого Письма, тримає у правій руці два ключі від Церкви Христової. Андрій Первозваний, який, як свідчать перекази, дійшов до Києва, тримає хрест, що є нагадуванням для українців-християн про той хрест, що його апостол встановив на пагорбах, де мав постати Київ як світова християнська святиня. Всередині між апостолами зображено ікону Моління або Деісіс (іл. 7), що вирізняється більшими розмірами — 160 x 60 і 80 см. Перед нами зображення Ісуса Христа на троні. В лівій руці Спаситель тримає розкрите Євангеліє з написом (альфа і омега — початок і кінець), а правою благословляє. Справа біля Спасителя стоїть Іван Предтеча, а зліва — Богородиця. Обидві постаті звернені до Ісуса. Вони в пошані схилили голови та своїми руками вказують на Ісуса Христа — правдиву дорогу до спасіння. Біля Предтечі стоїть архангел Михаїл, а за Богородицею — архангел Гавриїл. Обидва архангели, що причетні до приходу Господа на



Іл. 6. Мокрицький Ю. Царські врата. Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні, Англія. 1989 р. Полотно, олія. ©Holi Family Ukrainian Catholic Eparchy, London



Іл. 7. Мокрицький Ю. Ікони Тайна Вечеря, Деісіс та хрест. Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні, Англія. 1991—1992 рр. Полотно, олія. © Holi Family Ukrainian Catholic Eparchy, London

землю поміж людей та охорону їх від найлютішого ворога, в пошані схилили свої голови.

Увінчаний іконостас хрестом із зображенням Розп'яття (іл. 7), на бічних раменах хреста зображення Богородиці та Івана Богослова, внизу розп'яття зображений череп Адама, як символ того, що Христа розіп'яли на могилі Адама, а у верху над розп'яттям — зображення Нерукотворного Образу. Як знаємо із Римського періоду творчості о. Ювеналія, іконописець любив малювати хрести із розширеною композицією. В іконостасах майже завжди Нерукотворний Образ знаходиться над Царськими вратами, тут же автор цим сюжетом завершує весь іконостас.

Іконостас собору Пресвятої Родини в Лондоні є одним з найкращих іконостасів діаспори, завдяки вдалій співпраці архітектора Василя Борецького, який розробив креслення іконостасної стіни, що гармонійно ввійшла в інтер'єр собору та доповнила внутрішній простір храму, а також іконописця о. Ювеналія Мокрицького, який виконав ікони для іконостаса. Ікони з іконостаса собору Пресвятої Родини в Лондоні є одними з кращих та довершених робіт о. Ювеналія. Вони гармонійно поєднані з іконостасною стіною, яка доповнює ікони, додає їм завершеності й цілісності.

Natalya Kostiv

THE ICONOSTASIS OF THE HOLY FAMILY OF UKRAINIAN CATHOLIC CATHEDRAL IN LONDON

The article presents a historical art study of the iconostasis of the Ukrainian Catholic Cathedral of the Holy Family in London, carried out for the first time. Yuvenaliy Mokrytskyj, a famous Ukrainian artist-iconographer and a priest of the Studite Brethren, made the iconostasis in 1987—1992. So far, art historians have not mentioned this outstanding artistic work of the master in academic literature. The article is based on the materials of the author's personal researches during her visit to London in August 2013. The photo of the iconostasis and the icons are published for the first time.

Keywords: Ukrainian Catholic Cathedral of the Holy Family in London, iconostasis, icons, iconography, oil technique, canonical features, style innovation, Ukrainian neobyzantism.

Наталия Костив

ИКОНОСТАС СОБОРА ПРЕСВЯТОЙ СЕМЬИ В ЛОНДОНЕ

В статье впервые осуществляется искусствоведческое изучение иконостаса Собора Пресвятой Семьи в Лондоне. Иконостас был выполнен в течение 1987—1992 гг. известным украинским художником-иконописцем иеромонахом Студийского устава Ювеналием Мокрицким. До сих пор об этой выдающейся работе мастера не говорилось в искусствоведческой литературе. Статья написана на материалах собственных полевых исследований автора в ходе специальной поездки в Лондон в августе 2013 года для изучения иконостаса. Фото иконостаса и икон публикуются впервые.

Ключевые слова: Собор Пресвятой Семьи в Лондоне, иконостас, иконы, иконопись, масляная техника, канонические особенности, новации стиля, украинский неовизантизм.



Марина ФІЛАТОВА

АНГЛІЙСЬКА САТИРИЧНА ГРАФІКА КІН. XVIII — ПОЧ. XIX ст. В КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Англійська сатирична графіка кін. XVIII — поч. XIX ст. — яскраве явище європейського мистецтва періоду гострих суспільних колізій, соціальних битв та воєнних конфліктів. Творчість англійських карикатуристів цього періоду багато в чому характеризує як особливості розвитку англійського образотворчого мистецтва, так і його своєрідність. У статті вперше досліджено колекцію англійської сатиричної графіки кін. XVIII — поч. XIX ст. з фондів Харківського художнього музею. Визначаються індивідуальні особливості творчого почерку відомих англійських карикатуристів, а також актуальність їхнього мистецтва в умовах сьогоднішньої української дійсності.

Ключові слова: англійське мистецтво, політична карикатура, сатирична графіка, гротеск.

Карикатура — специфічна галузь англійського мистецтва кін. XVIII — поч. XIX століття. Ще ніколи раніше Англія не досягала такого самостійного значення в мистецькому середовищі, як у цей період воєнних конфліктів і революційних потрясінь. Можна сказати, що саме тоді визначилась висока естетична цінність англійської карикатури. Свою роль відіграла і постійна потреба англійців висміювати та проповідувати, поєднуючи гумор з моральним повчанням, притаманне англійцям прагнення до боротьби проти будь-яких утисків особистої свободи.

Втім, для бурхливого розвитку англійської карикатури саме на межі XVIII та XIX ст. склалися ще й специфічні як економічні, так і політичні передумови. Промисловий переворот стався в Англії раніше, ніж в інших країнах. Тому вже з середини XVIII ст. інтереси торгового капіталу починають розходитися з політикою олігархів-землевласників, що, в свою чергу, сприяло поширенню політичного радикалізму у країні. Також вплинув цілий ряд важливих політичних подій: французька революція, наполеонівські війни. На цей період політичної й економічної могутності країни, загострення соціальних суперечностей між буржуазією і робітниками припадає початок романтичного руху в Англії і розквіт англійської карикатури. У цей час були створені тисячі карикатур, більшість з яких зберігається у Британському музеї [1, с. 42].

Спираючись на елементи сатири у творчій спадщині Уїльяма Хогарта (1697—1764), англійські графіки кін. XVIII — поч. XIX ст. перетворили карикатуру на самостійну суспільно значущу гілку мистецтва. За словами О.С. Пушкіна «Англія є батьківщина карикатури та пародії. Усяка цікава пригода подає привід до сатиричної картинки... » [8, с. 118]. Це висловлювання класика російської літератури відноситься до Англії Георгіанської епохи, тобто часу правління британських монархів Георга III та Георга IV (1760—1830). Цей період називають «золотим століттям» англійської карикатури. Якщо в першій половині XVIII ст. можна назвати лише одного великого майстра, який більшу частину творчості присвятив сатирі — Уїльяма Хогарта, то у другій половині століття висунулася вже ціла плеяда талановитих карикатуристів на чолі з Джеймсом Гілреем, Томасом Роуландсоном та Ісааком Крукшенком. Дослідники, як правило, сходяться на думці, що межа XVIII—XIX ст. стала часом високого розквіту англійської політичної сатири, хронологічні межі



Іл. 1. Джеймс Гілрей. Фельдмаршал граф Суворов-Римнікський, 1799. Харківський художній музей (далі — ХХМ)



Іл. 2. Джеймс Гілрей. Великодушний союзник, 1799. ХХМ

якої можливо визначити досить чітко. Знаковим явищем сприймається навіть заміна терміна, що позначав сатиричні аркуші. До 1750 р. їх називали ієрогліфами (hieroglyphics), що свідчило про символічність зображень, а з 1830 р. стали вживати інше слово — cartoon (комічний малюнок). Після 1830 р. карикатура втратила колишню гостроту та різкість і перетворилася на вид журнальної графіки, використовувалась головним чином для розваги.

У колекції західноєвропейських гравюр, що належать Харківському художньому музею, англійська політична карикатура представлена 115-ма творами. Найбільш рання робота датована 1782 р., найпізніша — 1829 роком. Створені у період піднесення в Англії цього жанру графіки, що характеризується активністю художників, пік якої падає на епоху боротьби народів з Наполеоном, вони дають безцінний матеріал для вивчення загальних рис англійської політичної карикатури межі XVIII—XIX ст. і особливостей творчості окремих майстрів.

Англійські карикатури з колекції музею становлять оперативний і дотепний відгук художників на сучасні їм події, у тому числі і на зовнішньополітичні, в яких одну з центральних ролей відігравала Росія. Це карикатури на Суворова, Павла І, Катерину ІІ, Олександра І, Миколу І, аркуші, присвячені Вітчизняній війні 1812 р. Росії з Французькою імперією Наполеона, кампаніям 1813 та 1814 років. Створені видатними майстрами цього жанру, — Джеймсом Гілреєм, Ісааком Крукшенком, Джорджем Крукшенком, Уільямом Ельмсом, Джоном Коузом, Уільямом Хітом, Чарльзом Уільямсом та ін., ці сатиричні аркуші не піддавалися цензурі і з'являлися в найперші дні після того, як бентежні новини досягали берегів Туманного Альбіону. Їх карикатури були потужним політичним знаряддям: вони не просто смішили, вони зачіпали, дратували, впливали на громадську думку.

Відсутність цензури та свобода друку в Англії створили сприятливіші умови для розвитку політичної карикатури в порівнянні з континентальною Європою. Карикатурні листи виходили щодня, кожен тиражем від сотні до декількох тисяч примірників. Десятки крупних лондонських гравіювальних видавництв працювали цілодобово, естампи експортувалися на континент, у тому числі доходили і до Росії. Слід зазначити, що саме англійські карикатуристи кінця XVIII — поч. XIX ст., які значно вплинули на зарубіжних художників, зробили найбільший внесок у формування основних принципів і законів жанру політичної карикатури в сучасному його сенсі.

Серед героїв англійських карикатур, над якими два століття тому сміялася вся Європа і які до цього часу залишаються невідомими в Україні, імпера-

тор Олександр I в обіймах куховарки, та фельдмаршал Кутузов, який смажить Наполеона на рожні; отаман Платов, який пропонує у винагороду за голову Бонапарта свою доньку; денді Микола I верхи на двоглавому орлі та Російський Мороз, що голить маленького Боні.

Як це зазвичай відбувалося з іноземними персонажами англійських карикатур, за кожним з них закріплювалися одна-дві незмінні характеристики, що переходили з аркуша на аркуш. Такі були закони жанру: герої карикатур мають легко впізнаватися, а колізії багатьох листів будувалися на заздалегідь відомих стереотипах [13, с. 15]. Так, головними рисами карикатурного образу імператриці Катерини II стали невгамовна жадоба влади і настільки ж нестримна розпуста. О.В. Суворов, чия «зоряна година» в карикатурі припала на 1799 р., коли прославлений російський полководець отримав безліч гучних перемог над ненависними англійцям французами, зображувався у вигляді брутального вояка, в чиєму образі трепет перед непереможністю могутнього союзника змішувався з відразою до варварської жорстокості східного головоріза. Нарешті, імператор Павло I, який спочатку був союзником Англії, але потім пішов на зближення з Наполеоном і став її злим ворогом, а згодом, до того ж, прославився скандальним викликом на дуель всіх монархів Європи, в карикатурі зазвичай виставлявся у вигляді коронованого божевільного.

Проте головним російським карикатурним персонажем був не монарх і не полководець, а Російський ведмідь. З XVIII ст. і аж до наших днів ведмідь залишається головним символом Росії в європейській, а з XX ст. — і в світовій карикатурі. Досить сказати, що, починаючи з Катерини II і донині, всі без винятку правителі Росії — імператори, генсеки та президенти — незмінно зображувалися у ведмедячому вигляді.

Розглядати англійську карикатуру з колекції Харківського художнього музею доцільно з творів видатного карикатуриста Джеймса Гілрея (James Gillray). Зазвичай англійські критики називають його першим професійним політичним карикатуристом. Дійсно, він створив величезну кількість політичних карикатур, перетворивши це заняття на професію і наблизивши її до журналістики [15, с. 227]. У колекції музею представлено відомі сатиричні аркуші майстра 1790—1800-х рр., що дають яскраве уявлення про своєрідну графічну мову Гілрея. Творам Дж. Гілрея властивий експресивний малюнок, лаконізм, загальний гротесковий характер зображення та високе емоційне напруження. Художник уникає оповідного розвитку



Іл. 3. Уільям Ельмс. Ласий шматок для козака, або Винагорода Платова за голову Бонапарта, 1813. ХХМ



Іл. 4. Уільям Ельмс. Бонапарт звертається до Законодавчого корпусу, 1813. ХХМ



Іл. 5. Ісаак Крукшенк. Генерал Глотка, який знищує французьку армію, 1799. ХХМ



Іл. 6. Джон Коуз. Великий Всепожираючий (Swallowall) вивергає, або Французький бульйон дуже гарячий для ведмедячого шлунку, 1799. ХХМ

сюжету, написів, що передають репліки персонажів. Його карикатури уїдливі і дотепні. У сатиричному аркуші «Фельдмаршал граф Суворов-Римнікський» (1799) (іл. 1) Суворов представлений кровожерливим, нещадним велетом-воїном, який святкує свою перемогу над ворогами. Страшна потворно-комічна фігура спирається на скривавлену шаблю (це добре видно в оригінальному розфарбованому офорті, у фондах Харківського художнього музею (далі ХХМ), — монохромна літографія). Фельдмаршал змальований на тлі висхідних клубів диму від міста, що горить вдалині. Цей образ не стільки близький до реальної дійсності, скільки відповідає легендарній, поширеній в Європі чутці про російського полководця. Жорсткість гілреєвського сміху, його прямота та різкість, гостра графічна манера майстра сповна втілені в цьому творі. Енергійними, динамічними лініями, комбінаціями поривчастих штрихів художник зорово відчутно передає пластику фігури, створює емоційно напружене зображення, враження реальності якого посилюється гротескністю та умовністю самої графічної мови.

За композиційним вирішенням розглянутий аркуш близький до іншої роботи Джеймса Гілрея — «Великодушний союзник» (1799) (іл. 2). У цьому творі художник теж використовує прийом заниженого обрію і зображення фігури на повен зріст на тлі затягнутого хмарами неба. В результаті карикатура сприймається як пародія на парадний портрет Павла І, що посилюється і характерною позою імператора. Напис «Намальовано в Петербурзі» можна віднести до розряду гіллреєвських містифікацій. Авторський підпис — «Великодушний союзник» містить велику частку іронії. Майстер зберігає дещо надзвичайно притаманне особі російського государя і заразом так гротескно його трансформує, збільшуючи одні деталі та зменшуючи інші, що фігура імператора стає безглуздою й чудернацькою. Павло намагається надати своїй жалюгідній опецькуватій фігурці гордовиту поставу. Голова напівгорили-напівлюдини з характерним кирпатим носом гордо відкинута назад і підперта твердим коміром-стійкою. У правій руці величезна «треуголка», яка своєю горизонталлю посилює враження дріб'язковості постаті імператора. Короткі ноги потонули у ботфортах і, в пику Англії, наступили на розірваний «Трактат про альянс». Вихід Росії з коаліції налаштував широкі кола Англії проти неї. З'являється ціла низка злих карикатур на Павла І, в яких особливо підкреслюється його душевний розлад [5, с. 52].

Наполеон Бонапарт вельми хворобливо сприймав карикатури на себе, і його головні супротивники, англійці, активно користувалися цією слабкістю французького можновладця. Особливо докучав великому корсиканцеві Джеймс Гілрей. Втім, діставалося від карикатуриста не лише Бонапарту, але і місцевим політикам на чолі з королем. Сатири Дж. Гілрея складають повну історію значної частини епохи правління Георга III [14, с. 98]. У колекції музею є декілька сатиричних аркушів Гілрея, які можна назвати антинаполеонівськими: «Союзні держави, що відроджують рівність» (1799); «Король Бробдінгнега і Гуллівер» (1803); «Долина смертної тіні» (1808) та ін. У них так само відчувається велика

майстерність художника в створенні гострих індивідуальних характеристик персонажів. Комічні ситуації, використані в роботах, розмаїті.

У гротесково-експресивному дусі гілреєвської фантастики виконує деякі свої роботи Чарльз Уільямс (Charles Williams). У динамічній графічній структурі малюнка Уільямса активну роль відіграють діагональні лінії, поривчасті штрихи («Том Там у безвиході, або Лісові царі нарешті прокинулися» (1805); «Теплі зимові квартири, або Москва, що добре провітрена Наполеоном і його Великою Армією» (1813) та ін.).

Чимала кількість антинаполеонівських сатиричних аркушів була створена Уільямом Ельмсом (William Elmes). Художня мова Ельмса безпосередня, емоційно активна і, в певному розумінні, спрощена. Майстер часто використовує алегоричні, фантастичні образи. Багато його композицій побудовано на основі гротескового контрасту. Фантасмагорична композиція, численні елементи якої пов'язані між собою за змістом, а реальні просторові масштабні співвідношення різко порушені, застосована художником у творі «Ласий шматок для козака, або Винагорода Платова за голову Бонапарта» (1813) (іл. 3). Декоративна, яскраво розфарбована локальними кольорами робота нагадує лубочну картинку.

Принцип художньої гіперболи використано майстром в аркуші «Бонапарт звертається до Законодавчого корпусу» (1813) (іл. 4). Карикатурна атлетична фігура Наполеона, який плаче, зображена на ближньому плані. Боні в обірваному одязі стоїть на підвищенні, чим і обумовлені величезні розміри насправді невеликого на зріст імператора. За його спиною — члени Законодавчого корпусу, чиї зловтішні обличчя, зображені як гротескові маски, є ніби мовчазною відповіддю на промову імператора, який звинувачує в загибелі своєї армії російські морози. В цілому форми творів Ельмса лаконічні, композиції цілісні в тому відношенні, що майстер не доповнює основний сюжетний мотив, в якому сконцентрований сенс карикатури, другорядними окремими сценами.

Відомим політичним графіком-сатириком був Ісаак Крукшенк (Isaak Cruiksyank). В колекції музею є карикатури майстра на Катерину II, Павла I та Суворова («Натяк Джона Буля на вигідний союз» (1794); «Момент роздуму, або Розповідь для майбутніх часів» (1796); «Генерал Суворов, що тягне



Іл. 7. Томас Хоуелл Джонс. Союзні гурмани снідають, або Туреччина в небезпеці, 1828. ХХМ

Французьку Директорію до Росії !!» (1799) та ін.). Персонажі карикатур Ісаака Крукшенка здаються нереальними. Вони нагадують балаганні маріонетки. У змальованих сценах присутні елементи театралізації, образи наділені великою мірою умовності, завдяки чому дійсність передається у трансформовано перебільшеному вигляді, що притаманно фольклорному мистецтву. Проте елемент фольклорності відтворений тут специфічною професійною мовою карикатуриста для інтерпретації конкретних політичних подій. Особливо гротескний аркуш «Генерал Глотка, який знищує французьку армію» (1799) (іл. 5), де Суворова змальовано страхітливим людоїдом. У дотепному підписі до цієї карикатури повідомляється, що подвиг Гуллівера не зрівняти з тим, що зробив цей генерал. Саме прізвище Суворова (Swarrow) зло трансформовано художником в Swallow (Глотка).

Своєрідною парою до цього твору, створеною пізніше і, певно, під його впливом, є робота Джона Коуза (John Cawse) «Великий Всепожираючий (Swallowall) вивергає, або Французький бульйон дуже гарячий для ведмедячого шлунку» (1799) (іл. 6). Сюжет карикатури базується на подіях вересня-жовтня 1799 р., коли завдяки успішним діям армій Массени та Сульта Суворов опинився в оточенні. Массена, який примушує страшного монстра «повернути» жертви, які він «проковтнув», виглядає тут позитивним героєм. Злободенність, зв'язок з реальною політичною обстановкою, що постійно змінювалася, швидка реакція на події, що відбуваються, — все це властиво цим роботам і, в цілому, англійській карикатурі того часу.

На початку XIX ст. активно працював в жанрі політичної сатири син Ісаака Крукшенка — Джордж Крукшенк (George Cruikshank). Більшість його робіт вирішена у формі «розмовної карикатури» («Кровопускання та гаряча вода! Або Союзні доктори приводять Боні до тями» (1813); «Союзні пекарі, або Корсиканська жаба у скрутному становищі» (1814); «Королівські різдвяні коробки та новорічні дарунки» (1816) та ін.). Манера малюнка Дж. Крукшенка рухлива, швидка, штрих різноманітний. Багатофігурність композицій, велика кількість деталей, подробиць, численність написів, реплік, мов персонажів, публіцистичність та злободенність карикатур роблять їх своєрідними ілюстраціями-розповідями, які в комічному, пародійному вигляді передають реальні події 1813—1823 років.

Усі розглянуті твори 1790—1810-х рр. характеризують певною мірою зрілу стадію розвитку англійської політичної карикатури періоду її розквіту, тобто часу від 1770-х до початку 1830-х рр., коли сатирична графіка існувала у вигляді окремих великих аркушів, що виставлялися у магазинних вітринах або збиралися в альбоми. У 1830-ті рр. карикатура перетворилася на журнальну комічну ілюстрацію. Політична сатира 1827—1829 рр. представлена в колекції музею лише п'ятьма творами. Один з них «Союзні гурмани снідають, або Туреччина в небезпеці» (1828) Томаса Хоуелла Джонса (Thomas Howell Jones) (іл. 7). Це «розмовна» карикатура. Виконана вона дуже ретельно, акуратно розфарбована аквареллю та розміщена у кольоровій рамці, що наче імітує картинну раму. Чіткий, різкий, силуетний малюнок художника емоційно стриманий. Внутрішньо контурне штрихування сприяє передачі об'ємності форм. Гротескність, сатирична гострота портретних характеристик в цьому аркуші повністю відсутні. Комічний ефект в основному створений змальованою ситуацією, написами, репліками персонажів.

Інші карикатури кінця 1820-х рр. належать популярному свого часу художнику та граверу Уільяму Хіту (William Heat). Свої перші карикатури він опублікував в 14-річному віці. У його творах супровідний текст зведений до мінімуму. Вони картинні за композиційною будовою, декоративні за яскравістю забарвлення, їх персонажі забавні, а зовнішній вигляд цих персонажів спотворений, причому часто за певною карикатурною схемою («Матроси на березі Наваріна» (1827); «Висадка Великого Ведмедя, або Мусульман застали зненацька» (1828) та ін.).

Сьогодні важко собі уявити те значення, яке мала карикатура в громадському житті Англії XVIII — поч. XIX ст., і ті надзвичайні цікавість та розголос, що виникали довкола кожного нового сатиричного аркуша. Англійська політична карикатура — яскраве явище європейського мистецтва, відображає характерну рису національного характеру британців і є унікальним історичним матеріалом, що дає змогу поглянути на історію Європи XVIII—XIX ст. очима її сучасників, які не були обмежені ні цензурою, ні нормативним етикетом, але при цьому самі карикатуристи нерідко потрапляли у полон стереотипів і політичної пропаганди.

Прикро, що в Україні політична карикатура не знайшла широкого розповсюдження: адже карикатура — це жанр художньої публіцистики, яка часто варта кількох фейлетонів або памфлетів. У нас немає справжньої політичної карикатури, хоч попит з боку суспільства існує, тому що карикатура — збільшуване скло нашої дійсності. А дійсність сьогодні у нас така, що тем для політичної сатири вистачає. У цьому сенсі аналіз творів видатних англійських карикатуристів кінця XVIII — першої половини XIX ст., роботи яких зберігаються у Харківському художньому музеї, може стати в пригоді.

1. *Виппер Б.Р.* Английское искусство. Краткий исторический очерк / Б.Р. Виппер. — Москва : Изд. ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1945. — С. 42—46.
2. *Дукельськая Л.А.* Английская карикатура конца XVIII века и предромантизм / Л.А. Дукельская // Материалы научной конференции. Искусство романтической эпохи. — Москва : Изд. ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1969. — С. 95—105.
3. *Клочков М.В.* Очерки правительственной деятельности времени Павла I / М.В. Клочков. — Петроград : Сенатская типография, 1916. — 631 с.
4. *Кузьминский К.С.* Отечественная война в живописи / К.С. Кузьминский // Отечественная война и русское общество. — Москва : Изд. т-ва. И.Д. Сыткина, 1911. — Т. V. — С. 192.
5. *Лисенков Е.Г.* Английское искусство XVIII века / Е.Г. Лисенков. — Ленинград : Издательство Гос. Эрмитажа, 1964. — 287 с.
6. *Некрасова Е.А.* Очерки по историианглийскойкарика турыконца XVIII и начала XIX векав / Е.А. Некрасова. — Ленинград : Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. — 67 с.

7. *Некрасова Е.А.* Романтизм в английскомискусстве / Е.А. Некрасова. — Москва : Искусство, 1975. — 253 с.
8. *Пушкин А.С.* Полное собрание починений : в 19 т. / А.С. Пушкин. — Москва : Воскресенье, 1994 — 1997. — Т. 11. — 340 с.
9. *Ровинский Д.А.* Подробный словар руських гравированных портретов. Т. I—IV / Д.А. Ровинский. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1886.
10. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Т. I—IV / Д.А. Ровинский. — СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1886—1893.
11. *Россомахин А.* Вызов императора Павла, или первый миф XIX столетия / А. Россомахин, Д. Хрусталев. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета, 2011. — 256 с.
12. *Россомахин А.А.* Русская Медведица, илиполитика и похабство. Опыт расшифровки английской гравюры / А. Россомахин, Д. Хрусталев. — Санкт-Петербург : Красный матрос, 2007. — 72 с.
13. *Успенский В.М.* Медведи, Казаки и Русский Мороз: Россия в английской карикатуре до и после 1812 года / В. Успенский, А. Россомахин, Д. Хрусталев. — Санкт-Петербург : Арка, 2014. — 252 с.
14. *Швыров А.В.* Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времён до наших дней / А.В.Швыров. — Санкт-Петербург : Тип. Пантелеева, 1904. — 404 с.
15. *Шестаков В.П.* История английского искусства. От средних веков до наших дней / В.П. Шестаков. — Москва : Галарт, 2010. — 472 с.
16. *Ashton John.* English Caricature and Satire on Napoleon I / Ashton John. — London : Chatto&Windus, 1884. — Vol. 1. — P. 23—81.
17. *George M.D.* Catalogue of Political and Personal satires, preserved, in the Department of prints and drawings in the British museum / George M.D. — London : Printed by order trustees, 1935—1954. — Vol. V—XI.
18. *Klingender F.D.* Russia — Britain's ally 1812 / Klingender F.D. — London : G. Harrap& Co. LTD, 1942. — 62 p.
19. *Lynch B.* A history of caricature / Lynch B. — London : Faber and Gwyer, 1926. — 126 p.
20. *Wrigh T. & Evans R.* Historical and descriptive account of the caricatures of James Gillray / Wrigh T. & Evans R. — London : Henry J. Bohn, 1851. — 495 p.

Marina Filatova

ENGLISH SATIRICAL DRAWINGS OF THE LATE XVIII — EARLY XIX CENTURIES IN THE COLLECTION OF KHARKIV ART MUSEUM

English satirical drawings of the late XVIII — XIX centuries — striking phenomenon of European art from the period of acute social conflicts, social struggles and wars. A Creativity of English caricaturists of this period largely characterizes the features of the development of English fine art, and its originality. The collection of English satirical drawings of the late XVIII — early XIX centuries from the funds of Kharkiv Art Museum is studied in this paper for the first time. Individual peculiarities of artistic manner of famous English caricaturists, and the relevance of their skills in today's Ukrainian reality are analyzed.

Keywords: English art, political caricature, satirical drawings, grotesque.

Марина Филатова

АНГЛИЙСКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА КОН. XVIII — НАЧ. XIX ст. В КОЛЛЕКЦИИ ХАРЬКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Английская сатирическая графика кон. XVIII — нач. XIX ст. — яркое явление европейского искусства периода острых общественных коллизий, социальных битв и военных конфликтов. Творчество английских карикатуристов этого периода во многом характеризует как особенности развития английского изобразительного искусства, так и его своеобразие. В статье впервые исследуется коллекция английской сатирической графики кон. XVIII — нач. XIX в. из фондов Харьковского художественного музея. Определяются индивидуальные особенности творческого почерка известных английских карикатуристов, а также актуальность их искусства в условиях сегодняшней украинской действительности.

Ключевые слова: английское искусство, политическая карикатура, сатирическая графика, гротеск.



Лінна БОКОТЕЙ

ЗАКАРПАТСЬКЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО — ЖИВОПИСНА МОВА ТРАНСАВАНГАРДИСТА ЛОВРАНТА БОКОТЕЯ

Описується закарпатський живопис XXI ст., який демонструє невпинні пошуки митців нових, відповідних часові, зображальних засобів, що сформували історично дві тенденції. Розглядається художній аналіз живописної мови трансавангардиста Ловранта Бокотей. Дається розшифровка деяким постмодерним поняттям. У художній діяльності Ловранта описуються деякі періоди та пояснюється творча формула художника, яка має абревіатуру «МІМІКА».

Ключові слова: авангард, трансавангард, трансгресія, етичний вимір, естетосфера, космізація.

Закарпаття є постійним, латентним зіткненням не тільки для зацікавленості в подорожі, де за кожним поворотом дороги стикаємося з чимось новим і відмінним, але й для місцевих мешканців. Ми постійно перебуваємо у різноманітті: ландшафтному, культурному, ментальному, мовному, релігійному, яке інколи не помічаємо, бо в ньому виросли. Ми постійно повинні адаптовуватися до контрасту, саме у цьому є феномен Закарпаття.

Природа Закарпаття надзвичайно мальовнича. Головна її прикраса — це, звичайно, самі гори, які мають безліч гірських потічків, озер, вкриті віковічними лісами, з виноградними полями, барвистими килимами полонин з отарами овець... Карпатські гори завжди оточувало безліч легенд і міфів. Краса Закарпаття оспівана в піснях та описана в творах поетів.

Таким на мить постає в уяві цей чудовий край чарівної природи, невичерпних земних багатств, визначних пам'яток минулого, працьовитих і талановитих людей!

Художникам завжди було про що розповісти на своїх полотнах, а нині вони мають безліч можливостей для реалізації своїх творчих задумів. Цьому сприяють пленери, виставки, вернісажі, перформанси, інсталяції, хеппенінги.

Закарпатський живопис XXI ст. демонструє невпинні пошуки митців нових, відповідних часові, зображальних засобів. При цьому в калейдоскопічному відтворенні закарпатський живопис має історично дві тенденції:

- подальший розвиток реалізму класичного мистецтва, удосконалення і пошук нових форм виразності у межах цього художнього напряму;
- пошуки принципово нових засобів художньої виразності, що привели до появи культури постмодернізму.

Беручи всесвітню історію живопису, реалістична тенденція, тобто класичне зображення, має свої закони, методи відтворення, де межею виступає рамка полотна: це правильність композиційної побудови, розташування кольорових співвідношень, тобто грамотна техніка виконання.

Далі відбулася трансформація відображення реальності, яку ми називаємо імпресіоністичною, де межею рамки є сам мазок: ілюзія світла й повітря, вібрація, що досягається за рахунок дрібних роздільних і контрастних мазків. Імпресіоністи не змішували фарби на палітрі і отримували потрібний колір шляхом правильного накладання їх на полотно. Зокрема І. Труш підкреслював: «Імпресіонізм, се пер-

ший термін, що приплив до нас із заходу і був немов синонімом малювання яркими фарбами, коли властиво суть його лежить не конечно в яскравості, а більше в технічнім розв'язанню і переведенню вибраного сюжету» [3] (пуантилізм-крапка або дивізіонізм-розділення).

Наступною трансформацією є авангардизм, граничною межею якого є безмежність.

Саме в 2014 р. пройшло рівно 100 років з часу завершення першого періоду авангардизму. Особливістю авангарду є не тільки прагнення до розриву з художньою традицією академізму, її образною системою та виражальними засобами, але й активний, революціонізуючий протест, який потребує переоцінки духовних цінностей та нового сприйняття і бачення світу. Це дає можливість вважати, що авангард є «метаісторичним явищем», яке закономірно повторюється на різних історичних етапах розвитку мистецтва. Під загальною назвою «авангардизм» об'єднано такі різні мистецькі течії, як кубізм, фовізм, експресіонізм, абстракціонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм та ін. Духовні засади авангардистів у художній практиці часто поєднуються з соціальним протестом проти існуючих вад дійсності, її вже усталених цінностей, клішованої масової культури та культу «академічної краси», відкритий і різко проголошений розрив з класичними традиціями [1].

Авангард — це, передусім, тривала високовідповідальна праця з виявлення вихідних передумов сучасності, розкриття таємного змісту життя, переосмислення минулого. Авангард прагне створити не просто тривале, а завжди існуюче.

Сутність авангарду неможливо висловити засобами старої естетики з її категоріями «прекрасного, піднесеного, героїчного». Мистецтво авангарду прагне розкрити сутність світу, самопізнання людини, претендує на діяння, що закладає підвалини цілих історичних світів, пропонуючи для цього новий змістовий апарат. Завдяки зусиллям П. Пікассо, В. Кандинського, К. Малевича, теоретика-конструктивіста В. Татліна мистецтво змінило свою мову та сенс художнього створення. Авангард усупереч художньо-образній живописності класичного мистецтва започаткував знакове мистецтво, де знак виражає значення і зміст відображуваного. Інша образна система авангардизму передбачає цілу низку не лише художніх, а й позахудожніх критеріїв: соціальних, історичних, психологічних, природничо-наукових тощо. Для авангардизму не має значення критерій прекрасного. Краса в цьому мистецтві може бути наявною, а може бути відсутньою взагалі. До того ж, від цього нічого не додається, не змінюється на гірше [2].

Авангардне мистецтво народжує не політичний мітинг, демонстрацію чи бунт, а створює і розігрує перформанс на ці теми. Художньо перетлумачує весь світ політичної міфології, його штампи та схеми.

Авангард — це завжди життєвий настрій, активна експансія назовні, перевлаштування життя, тому він дуже оптимістичний, життєствердний. Тільки оптиміст може претендувати на можливість описати неописуване, вийти за межі раціонального. Авангард ірраціональний і водночас докорінно раціоналістичний. До того ж, ці два моменти не піддаються на розмежування. Митець авангарду прагне до влади над магією підсвідомого шляхом систематичного вивчення несвідомо вживаних мистецтвом прийомів впливу, але в той самий час він сам творить підсвідомо, ірраціонально [5].

Авангард початку XX ст. був утопічним, ідейним, намагався позитивно зобразити якісь вищі еманації Духу, першоджерела і перебудувати на їхній основі світ у космічному масштабі.

Вже близько 30 років у Києві діє інституційно захищений національний варіант «трансавангарду» — це художня течія, що є універсальною (трансісторичною) і претендує на статус саме «сучасного» (contemporary) мистецтва. Точніше, трансавангард позначає деякий особливий стан мистецтва, яке перебуває між авангардом і ще «чимось», що зараз попереду, тобто між минулим і теперішнім, у ситуації «post».

Український трансавангард — явище відносно молоде. Його повноцінну історію ще не написано. Проте, серед сучасних українських художників є постаті, без сумніву, легендарні. В Україні в естетиці трансавангарду працювали О. Голосій, А. Савадов, О. Ройтбурд, І. Кожухар та ін.

Одним із яскравих представників «трансавангарду» на Закарпатті є Ловрант Бокотей, який, долаючи й, одночасно, розвиваючи традиції «історичного авангарду» початку XX ст., створює синтез художніх епох і стилів — так званий «мультикультуралізм». Знаходячись у трансісторичній парадигмі мислення й візії світу, актуалізує всю духовну історію людства, і надто модернізує культурні феномени й артефакти у художньому контексті. Його засаднича особли-

вість — полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант. Виникає феномен «інтертекстуальності», коли різноманітні тексти мистецтва, стикаючись один з одним, утворюють нове художнє ціле зі стильового кодомовного «пограниччя». У творчості художника поширюється «номадизм» — перетворення митця й сприймача у «кочовика», який вільно мандрує по всій території історії мистецтва.

Ловрант Бокотей органічно поєднує класичні, модерні й постмодерні прийоми творчості — міметичні, експресивні, синергетичні, симуляційні. Виникає «асамбляж» методів художньої творчості. Він намагається показати нікчемність і, разом з тим, велич життя. Відбувається спроба синтезувати в процесі творчості різні починання, створюючи новий погляд на предмет — об'ємний, повний, емоційно насичений. Художник завойовує простір і час майбутнього, не орієнтуючись при цьому на які б то не було вказівки. Він не знає жодних правил поведінки в цьому відкритому йому майбутньому, над ним не тяжіють норми і зразки, він просто рветься до нового, не знаючи при цьому ні шляху, ні орієнтирів.

Його мистецтво пройшло випробування часом — радянська влада забороняла його твори, тому Ловрант малював картини «в голові». Вільно розмовляти на полотнах він зміг тільки в 1988 році. Саме в цей час відбувся вибух накопиченої часом його мистецької експресії, яка триває і досі.

У художній діяльності Ловранта можна провести паралелі окремих періодів, виділити фрагменти, які, попри всю неординарність та полярність, мають між собою тісне поєднання.

Багатофігурні композиції, які визначають спалахом блискавки розмаїті людські долі, демонструють першу характерну групу. Важливо зазначити, що всі ці композиції аж ніяк не фрагментарні, не повчальні у моральному сенсі, не кричущі, — швидше за все це єдність доленосних величних явищ, у яких відображення фігур сповнені енергією вищих відтворень, спонтанно переміщуються, спілкуються в паралельних — почуттєвих вимірах цінностей. Ці картини — це «Колесо фортуни», «Квантовий скачок», «Ярило в мегаполісі» Ловранта Бокотея. У них художник користується асоціативною конструкцією композицій з почерговим представленням важливості кожної з фігур.

Миттєво проявляються деталі архітектури та фігур. Маленькі фігури скомпоновані у великі, охоплюючи форми. Перспектива то розгладжується, то розділяється прошарками або вихлюпує закритою кривою. Злиття елементів вирішується капризною логікою картинного бачення (візії).

Картини «Крах комунізму», «Око Боже» (1994) дають в сублімації вражаюче бачення всього того, що було пережито людством впродовж своєї історії.

Друга група становить символічно знаково насичені композиції, в яких експресивне фігурне зображення збагачується виразною силою плями атмосферної форми «Голограма» (1990), і ті картини, на яких початкові конфігуративні форми створюють фігурні предметні асоціації, точніше мотиви, перш, ніж у зоровому сенсі стати напрочуд конкретною фігурою, перевтілюються абстрактною формою. Тобто глядач бачить безперервний внутрішній рух в картині під час огляду («Дромадер», 2002).

Третю групу становлять картини, які можна віднести до кола мистецтва жестів, іноді ташистичного, іноді каліграфічного, чи одночасно використовуючи обидва методи зображення: «Зимня обитель», «Язиката Хфеська». Останнє є картинною фігуральною категорією. Результати мистецтва жестів — «живопис дії» художник вбудовує в фігурні композиції, в багатофігурні хроніки долі «Від Адама до наших днів..».

З точки зору формальної побудови образу, використовуючи деякі «категорії споглядання», можна позначити трансформацію ментально-естетичних принципів зображальності: замкнена форма — у відкриту форму, лінійність — у живописність, площина — у глибину. При відтворені нових візуальних принципів художнього світосприйняття народжується поліперспективність образу, як відмітна риса художника.

Трансавангард у Ловранта — це трансгресія стилю, тобто граничне переступання, екстрерумний прорив культурних норм і стандартів. Сучасна зміна способів сприйняття і почування, розуміння і переживання приводить до кардинальної зміни художньої мови, всієї іконосфери. Принцип трансгресії вказує на те, що без світоглядної динаміки образності, естетичної змінності чуттєвих відносин є немислимою історія вселюдського духу, розвиток універсальної культурної свідомості в її смисловому багатстві та перманентному різноманітті. Сама етимологія вказує на його зв'язок з порушенням міри, виходом за межі, переступанням порогу дозволеного чи загальноприйнятого. Таким чином, метод живописця наділяється широким філософ-

ським, категоріальним сенсом, означаючи рух, перехід, прорив за наявне буття. Звичні традиції, життєві стандарти та стереотипи замінюються незвиклими, протиставляються ним як віджилі, «старомодні».

Метод Ловранта має і етичний вимір. З точки зору дієвої моралі, а не «безсилля в дії», моральний вчинок — це певне «переступання» через самого себе, через наявні умови та обставини, через інстинкт життя. Як це не парадоксально, але моральна дія інколи потребує «злочину» проти себе, тобто самопожертви заради інших. Це є справжня моральність, «гуманізм дії», а не думки, наміру чи ідеалу. Це є етика вчинку.

Естетичні вчинки закладені в духовно-чуттєвих особливостях творчості, в образній специфіці мистецтва. Художня творчість неможлива без взаємодії митця і світу у формах переживання, уяви, фантазії, мрії, інтуїції, асоціативного мислення тощо. Художні образи мають не тільки елементи відображення, але й потужний заряд антиципації — передбачення майбутніх або ідеально можливих станів. Сам процес творчості в мистецтві моделює духовний прорив людства до нових ментальних та перцептивних систем.

Здійснюється прорив з конкретно-історичних або субкультурних сенсів у сферу загальнолюдських культурних пріоритетів. Недарма проблематика трансавангарду так чи інакше співзвучна з ідеями космізму, універсалізму, «вселюдськості». З творчістю Ловранта пов'язана трансгресія у «понадлюдське», де митець виступає як творець, а мистецтво розуміється як теургія.

На рубежі XX—XXI ст. людство зіткнулося з проблемами, від вирішення яких залежить доля цивілізації. Ці проблеми прийнято називати глобальними — загальними, поширеними на всю планету. З цього приводу Ловрант не раз замислювався, що весь світ єдиний, формується тенденція — космізації, тобто розуміння загальної (космічної) єдності людини і навколишнього природного середовища. Характерні риси при взаємопроникненні й трансформації культур — дух демократії та громадянського суспільства, динамізм, орієнтація на новизну, ствердження гідності й поваги до людської особистості, ідеали волі, рівності, толерантності.

Метою творчості Ловранта є осмислення, особливе світобачення естетосфери XX сторіччя, передати його ексцентризм у адекватних трансавангардистських формах. Але оскільки світобачення — це гранично ексцентричне, митець часто-густо відчуває себе еквілібристом, в естетосфері творчості, який у пошуках образу чи символу нібито йде по натягнутому над цілим світом канату. Багатогранне буття й мозаїчна свідомість художника відкривається то однією, то іншою стороною художнього плюралізму. У його творчості органічно поєднані і взаємно доповнені в системі формального мистецтва: фігурація з нефігурацією, символізм, метафоризм з колоризмом, асоціативна візуальність із знаковими константами. Поліфонізм складається внаслідок індивідуальної реалізації та інтерпретації художнього образу та самопізнання. Як би не розрізнювались творчі етапи, фази, операції, як би не змінювалось співвідношення свідомих і позасвідомих, логічних та інтуїтивних, механізмів творчого осявання (інсайт), для останнього завжди є характерним головне: перетворення досвіду, модуляція світобачення, «переборення сприйняття».

Зокрема, народження нового — це, мабуть, найпотаємніший і, водночас, найсуттєвіший момент творчості. М. Гайдегер, наприклад, бачив у творчості перетворення всіх сторін світовідношення, прорив («за-скок») від банального до оригінального, від тривіального до неординарного, від вульгарного до одухотвореного. «Творіння вводить нас у розверстість сущого, виряджаючи нас із середовища звичного» [4]. У творчому акті переборюється явне і звикле, досягається невірогідне й безпрецедентне — здійснюється трансгресія.

Як на мене, то саме трансгресія і є загальним принципом творчості у Ловранта, алгоритмом переходу від старого до нового. Адже через трансгресію відбувається порушення стандартної міри, вихід за нормативні межі, подолання звиклих досягнень. У трансгресії здійснюється перехід від рутинних, клішованих станів до творчих, нередукованих.

Митець немов видобуває із свого «Я» ті ціннісні та смислові шари, які здавались неіснуючими чи забороненими. Не випадково Дега одного разу вигукнув, що картину треба писати з таким саме чуттям, з яким злочинець здійснює злодіяння. Митець «викрадає» для людства такі «сховані» реалії, які природа, суспільство та людська психіка ніколи добровільно не віддають. Інтроспекція спрямовує хрест творчості на «прозріння у себе». Будь-який творчий «злочин» тут отримує вибачення.

Зробивши висновок художнього методу Ловранта на цьому етапі, намальовується формула, яка має абривіатуру «МІМІКА». Міміка обличчя людини — дуже цінне джерело інформації. По ній ми можемо визначити, які емоції відчуває людина (гнів, страх, смуток, горе, відраза, радість, задоволення, здивування, презирство). Так і творчість Ловранта. Вона є багатогранною і дозволяє виявити досить тонкий характер його натури, а саме:

М*едитація* — процес самозаглиблення з метою самовдосконалення, при цьому митець залишається на самоті зі своєю свідомістю.

І*нтуїція* — здатність митця у деяких випадках несвідомо, чуттям уловлювати істину, передбачати, вгадувати щось, спираючись на попередній досвід, знання, чуття, проникливість, здогад, передчуття, шосте чуття.

М*одулі* — це ціла частина будь-якої картини. Зазвичай модулі виконують одну певну задачу в більш великих системах і можуть бути взаємозамінні, в них є нескінченність підходів і комбінацій.

І*нтеграція* — поєднання, взаємопроникнення. Це процес об'єднання будь-яких елементів (частин) в одне ціле. Процес взаємозближення й утворення взаємозв'язків.

К*онструкція* — «разом», «з» та «будувати» в картині позначаючий побудову художнього цілого спосіб об'єднання окремих частин між собою, — мається на увазі весь комплекс внутрішніх взаємозв'язків між окремими частинами та елементами художнього цілого в прямій залежності від їх загального призначення.

А*даптація* — це процес пристосування.

Кінцева мета творчості Ловранта формується під знаком безконечної реальності чи реальної нескінченності. Словом, Ловрант бачить мистецтво одночасно безмежно різноманітним за формою і єдиним у своєму людському змісті, створив точку огляду на 360 градусів. По суті, світ його творів є двоїстим, у ньому співіснують уявний світ і «справжнє» життя, причому перший виявляється більш реальним, ніж другий. Навіть творче «Я» в художній подачі є нікчемним, випадковим і примарним поряд з автономним механізмом самої творчості.

Замість висновків хочеться закінчити словами К. Малєвіча з його статті «Державникам від мистецтва»:

«...Потрібно напружити всю волю, енергію, щоб через прірву минулих культур витягнути нову форму. Коронуйте день новою свідомістю, так як світло його більше і яскравіше від сонця. Геніальність не в тому, щоб передати можливо правдивіше епізод і прикрасити картину. Наша геніальність — знайти нові форми сучасного нам дня. Щоб наше обличчя було печаткою нашого часу».

1. Національна культура в сучасній Україні. — Київ : Асоціація «Україна», 1996. — 336 с.
2. *Оніщенко О.* Художня творчість: проект некласичної естетики / О. Оніщенко. — Київ, 2008.
3. *Труш І.* Нові напрями в малярстві / І. Труш // Львівський науковий вісник. — 1899. — Т. V. — Кн. 1—3. — С. 143.
4. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX веков. — Москва, 1987. — С. 301.
5. *Цибій І.* Декілька слів про модернізм / І. Цибій. — Київ, 1999.

Lianna Bokotey

VISUAL ART OF TRANSCARPATHIA — A PICTORIAL LANGUAGE OF A TRANSAVANTGARDE ARTIST LOVRANT BOKOTEY

The paper describes Transcarpathian Painting of the XXI century, which demonstrates the relentless search of the artists for new, contemporary expressive means, that historically formed two trends. The artistic pictorial language of transavantgarde artist Lovrant Bokotey is analyzed. A decoding of some postmodern concepts is given here. Some periods in the art of Lovrant are being described and the artist's artistic formula is being explained, which is abbreviated as «MIMIKA».

Keywords: vanguard, transavantgarde, transgression, ethical dimension, asthenosphere, cosmization.

Лианна Бокотей

ЗАКАРПАТСКОЕ ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО — ЖИВОПИСНЫЙ ЯЗЫК ТРАНСАВАНГАРДИСТА ЛОВРАНТА БОКОТЕЯ

В статье описывается закарпатская живопись XXI века, которая демонстрирует постоянные поиски новых художников, соответствующих времени, изобразительных средств, которые исторически сформировали две тенденции. Рассмотрен художественный анализ живописного языка трансавангардиста Ловранта Бокотея. Приводится расшифровка некоторых постмодернистских понятий. В художественной деятельности Ловранта описываются некоторые периоды и обьясняется творческая формула художника, имеющая аббревиатуру «МИМИКА».

Ключевые слова: авангард, трансавангард, трансгрессия, этическое измерение, эстетосфера, космизация.



Тамара ГРІДЯЄВА

МИСТЕЦТВО ЛЕНД-АРТУ В УКРАЇНІ
впродовж 1980-х — пер. пол. 2000-х років

Стаття присвячена часовому аналізу об'єктів-інсталяцій та дій у довкіллі як перших спроб творення мистецтва ленд-арту в Україні. Визначено основні аспекти розвитку ленд-арту в динаміці впродовж 1980—2000-х рр. у контексті українського образотворчого мистецтва акціонізму.

Ключові слова: енвайромент, об'єкт у довкіллі, дія у довкіллі, інсталяція у довкіллі, український ленд-арт.

Мистецтво «ленд-арту» належить до числа невідомих до недавнього часу у нас мистецьких явищ епохи постмодернізму. Якщо більшість із них виявляють очевидну і доволі значну заангажованість в актуальних суспільних процесах, то ленд-арт причетний, насамперед, до важливих проблем екології, охорони навколишнього середовища, його своєрідного філософського переосмислення. Характерною ознакою цього різновиду сучасного мистецтва є дотичність не тільки до «приземлених» тем перебування людини на землі, але й, значною мірою, до космологічних масштабів осмислення нашого буття. Прикметним є й те, що такий різновид творчої діяльності немовби продовжує ідеї «музеєборства» початку XX ст., адже його твори не надаються до купівлі та зберігання у колекціях, хіба що у вигляді фото- та відеодокументації.

Цілком закономірно, що перші спроби творення ленд-арту розпочинаються наприкінці 1980-х рр., коли перед українськими художниками поступово відкривається усе різноманіття сучасного мистецького простору. Одним з перших київський митець Федір Тетянич творить свою «Біотехносферу» (1988). Поряд з елементами ленд-арту, тут присутні також складові колажу, готові об'єкти, мова інсталяції. Цікаво, що такі біотехносфери-конструкції Ф. Тетянич починав будувати ще з кінця 1960-х років. За задумом автора вони були призначені «для життя людини у Космосі» і мали суто концептуальний характер. Можемо стверджувати, шо за формою біотехносфери були до певної міри подібні до структур К. Малевича.

В ті самі роки створює свої перші роботи, побудовані за принципами ленд-арту, відомий нині теоретик Гліб Вишеславський — «Весняна рівновага», 1987; «Археологічні знахідки», 1988; «Брама сонця», 1988. Варто також згадати, що Людмила Скрипкіна та Олег Петренко з групою однодумців впродовж 1984— 1985 рр. створювали ленд-арт композиції, складені з власних тіл у довкіллі біля Одеси. Фактично це були перші приклади живої ленд-арт-скульптури.

Заслуговує на увагу композиція, яку створили Олександр Бабак та Олександр Бородай у 1989 році. Вона представляє собою оригінальний об'єкт у довкіллі із ужиткових, цілком автентичних речей селян.

Значно більше творів ленд-арту появляється у 1990-х роках. До цього різновиду творчої діяльності звертають уже не тільки столичні митці. Так, ужго-

родський гурт «Поп-транс», до складу якого входять Павло Ковач, Вадим Харабарук, Іштван Коштура, Роберт Саллєр та ін., проводить низку ленд-арт акцій — «Спроба одухотворення свята», 1996; «Срібна земля», 1996; «Китайське небо», 1997 та інші. Івано-Франківський ленд-арт представляють Ростислав Котерлін, Анатолій Звіжинський та Ярослав Яновський. Упродовж 1996—1997 рр. вони реалізують проект «Малий мур». До числа його учасників були залучені Юрій Андрухович, Ростислав Котерлін, Назар Кардаш, Олексій Чулков, Ярослав Яновський. У 1996 р. згадані Ростислав Котерлін та Ярослав Яновський показали проект «Ріка». Незвичністю підходів привернули увагу: соціальний ленд-арт «Татуювання ланшафту» Весела Найденова і «Гомохронікус» Ростислава Котерліна.

Однак більшість мистецьких акцій все ж відбувається в Києві. Так, Валентин Раєвський у 1993 р. здійснює ленд-арт-акцію «Три слони» (автор належить до об'єднання «Нове коло»). Олександр Бабак і Тамара Бабак реалізують «Неоритуальні акції» з глини і лози (1994) в оригінальному природному середовищі — селі Великий Перевіз.

Найбільше зацікавлення до ленд-арту проявляє Петро Бевза. Певний розголос отримує його «Біла тінь» (1997—1998) — дія у довкіллі, супроводжувана створенням відеофільму, на хуторі Федоренків у Варві, Чернігівської обл. До акції були залучені різні засоби та матеріали — грабарка, білило, мотузки, вогонь, світло, повітря тощо. Автор дає своїм діям певне концептуальне підґрунтя: філософська присутність предмета наповнює філософським змістом присутність того ж умовнього сільськогосподарського механізму. Зміна кольору розширює можливості функціонування звичайної землеоброблювальної техніки, змінює саму її функцію в іншому контексті, створюючи зв'язок між фізичною присутністю в минулому та образною трансформацією умовної присутності сьогодення. Надаючи об'єкту нового фізичного звучання, автор немов би відтворює «новий» предмет (чи предмет наповнений новим змістом, в класичному природному довкіллі). «Біла тінь», що є спробою знайти і утримати modus vivendi — оптимальну рівновагу співіснування в собі, у суспільстві, в довкіллі. Автор використовує не сам предмет, а ніби його привид, своєрідний негатив, позбавляючи його тілесності переносить його у витворене ним середовище (простір співбуттєвості) й легітимізує його нове неповторне функціонально-змістове звучання [1, с. 171]. Інший проект цього ж автора «Боже борони» (1998) також є дією у довкіллі (кінцевий результат фіксації — відеофільм). Акція відбувалася у селищі Тадіївка Київської області. До неї були залучені борони, білило, мотузки, целлофан тощо. Створена автором дія у довкіллі була наповнена символічною підміною значень предметів, як в самому вибудованому об'єкті, так і у відборі назви об'єкта. Автор відтворив певну заміну, що відбувається при використанні предметів, призначених для обробки ґрунтів у навколишньому середовищі, провокуючи появою боронів, що наповнені умовною присутністю. Створення симертичної композиції із акцентом посередині горизонтальної білої широкої смуги, як сворідного переходу, вказує на певний відрізок пройденого шляху: від початку і до половини, доповнюючи цілісність образу машини крилами. Цей металевий архітектурний об'єкт, створений із десятка боронів, створює певний каркасний образ своєрідного міфічного механізму в навколишньому середовищі. Звичні для людей сільськогосподарські борони пофарбовані у білий нейтральний колір в контексті природнього зеленого середовища поля набувають метафізичного трансформованого звучання, образ яких доповнюється білою горизонтальною тканиною (або целофаном). Ідею цієї акції пояснюють наступні слова: «Побудова своєрідного переходу звичного середовища існування до довкілля як культурної спадщини, місця перебування до місця буття досягалася зміною контексту ужиткових сільськогосподарських знарядь праці, створення певного символу, що трансформував точку зору на середовища» [1, с. 178].

Наступнене дійство П. Бевзи — «Німби дерев» (реалізоване у 1997, 1998— 1999) у згаданому селищі Тадіївка, а також у Вишневому та Боярці Київської області. У цьому випадку художник залучає до свого твору лише вогонь, землю і дерева. Для автора є важливим рух у просторі та фіксація цього руху в сповільненому часі. Відбувається містична фіксація події через певний ритуал дії в просторі та, як наслідок, створення певних графічних формально виділених моментів — ритмічне місцерозташування дерев. Колоподібна знакова форма жовтога-

рячого променя світла асоціюється із своєрідними німбами дерев.

Проведена П. Бевзою акція викликала відгуки: «Для створення образу автор використовує джерело світла, штучно принесене у природнє середовище». Слід світла виконує в нього комунікативну функцію. Виступаючи знаком, напрямом руху, своєрідним мостом, що поєднує протилежності, метафорою нескінченної зміни констант, — воно завжди є носієм перетворюючої ідеї художника. Глядач знайомиться з об'єктом та дійствами, зробленими митцем у довкіллі тільки через фото та відео [4].

У 2000-х рр. ленд-арт стає доволі звичним мистецьким явищем у колах шанувальників сучасного мистецтва. Йому навіть присвячують симпозіуми, міжнародні фестивалі. Так, наприклад, два ленд-арти П. Бевзи «Істота» та «Той, що змінює шкіру», були проведені у рамках Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори» (2004, 2006). Започаткований автором проект міфічних істот у 2004 р. має продовження і в 2006 р. у відпрацьованому руслі створення образно-філософських образів — об'єктів у довкіллі. Реалізовані у довкіллі мистецькі об'єкти виступають своєрідним доповненням чи продовженням цього середовища істотами, що безпосередньо залишаються в ньому. Ідея автора грунтується на взаємодії об'єктів із конкретним місцем (образи створюються безпосередньо під дією місця — довкілля, яке виступає основою для майбутніх творів, їх важливою складовою частиною — контекстом. Об'єкти набувають певного локального призначення, виконані із гілок, пофарбованих у білий колір, на камінні посеред річки. Використовуючи напівсферичну фактурну поверхню гірського каменю як каркас, автор моделює на ньому образно-пластичне візуальне трактування міфічних тварин, поєднюючи в одне формальне цілісне співіснування (звучання) двох фактурних природних матеріалів. Об'єкти виконанні у певній філософській мінімалістичній чорно-білій контрастній формі, що також підсилює формотворчу пластику створеного об'єкта. Автор формує образи із мінімальним втручанням у довкілля, синтезуючи їх до єдиного цілого. Як зазначає Софія Іваненко, «фарбуючи предмети у білий колір, художник засвідчує символічну дію, яка має на меті нівелювати їх тілесність і проявити смислове поле, надати метафоричного звучання їх архетипальному змісту. Білий предмет втрачає ілюзію матеріальності, означивши своєю присутністю простір, включений у нескінченний процес взаємоперетворень (Modus vivendi втрачених міфів)» [4].

Подібними настроями пройнятий ленд-арт об'єкт «Випрямлення» (2004), створений у довкіллі в районі Голосієво (Київ). Автор застосовує у дійстві високі та тонкі стовбури дерев, білило, мотузки. Назва об'єкта підказує певне візуальне зображення та інтуїтивно апелює до певної фізичної дії — випрямлення. Робота наповнена асоціативним звучанням, яке дає змогу глядачам спробувати звільнитися від певних перешкод через так званий перехід з одного стану в інший, долаючи при цьому певні фізичні, психологічні, умовні перешкоди. Об'єкт виконаний у звичному для автора білому кольорі, що дає можливість ефективно відслідкувати і відстежити його на фоні густих сірих стовбурів дерев. Контрастний білий колір об'єкта також підкреслює створену деконструктивну аркоподібну форму. Значну частину ленд-арт об'єктів П. Бевза виконує у 2000-х роках разом з О. Литвиненком. Таким є, зокрема, «Перехід» (2000), експонований у Центрі сучасного мистецтва Дж. Сороса при НАУКМА у Києві. Ідея формується на концептуальному мистецькому баченні об'єктів та дій в довкіллі через призму розуміння терміна «перехід». Експозиційна цілісність виставкового простору складається з низки білих формальних об'єктів, які відтворюють образно-пластичні перешкоди переходу та візуальний ряд фотографій, на яких зафіксовано безпосередньо дії створення у довкіллі. За словами самих авторів, «перехід — є актом волі на місці, відбиттям явищ. Перехід — це процес, що включає, крім зміни пунктів у просторі та часі, ще й подолання інерції мислення заданими категоріями, процес утвердження ефемерного як однієї з граней усталеного» [1, с. 172].

Об'єкт у довкіллі «Крейдяний час» (2002) створений згаданими авторами у рамках проведення ленд-арт симпозіуму в селищі Могриця. Використані авторами засоби мінімальні — крейдяна скеля і червона глина (загальний розмір 14 x 9 x 2,4 м). Створюючи такий об'єкт у довкіллі автори проекту лише наповнили його життям, створюючи певний часовий образ у навколишньому середовищі. Адже форма високого крейдяного пагорба силуетно і за внутрішнім х-подібним заглибленням дуже близька

до ілюзії пісочного годинника, який прочитується на фоні неба. Використовуючи природний ланшафт як біле полотно автори вміло поєднали його із елементом дії. Певним підкреслюючим ефектом цієї дії в довкіллі був момент з акцентом на виливанні теракотової глиняної фарби, яка повільно стікала по внутрішній формі до основ пагорба, залишаючи певний іконографічний слід, який поглинався крейдяною основою гори на невизначений часовий відрізок. Позачасовість цього проекту вказує на те, що об'єкт продовжував своє існування в середовищі впродовж наступного часу, змінюючись під впливом природних умов. «Сама назва натякає на минуле, віддалений на мільйони років геологічний крейдяний період, але водночас і на сьогодні явлене реальними крейдяними горами під Могрицею. Така двозначність не створює конкретної часової фіксації, вказує на своєрідну позачасовість цього твору. В конфігурації вгадується створений із червоної глини і крейди обрис, що асоціюється з пісочним годинником, проте це лише одна з можливостей асоціації, яка губиться в лабіринті інших вірогідностей» [1, с. 179].

До числа художників, яким близька ідеологія ленд-арту, належить М. Вайда. Ним створено чимало оригінальних мистецьких композицій. До таких належить, зокрема, об'єкт у довкіллі «Дихання», створений в рамках Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори'2006». У процесі виконання роботи автор використав піднятий спеціальним чином дерен, гілки, мотузки (загальний розмір роботи — 7 х 1,5 х 0,7 м). Ідея твору базується на розумінні специфіки Землі і Повітря, взаємопроникнення двох стихій. Пластику творять динамічні хвилі землі, ілюзії коливання. Процес заглиблення під час підняття дерену в ритмічній послідовності дає можливість відчути динамічне дихання Землі. Застосування автором хвилеподібної формотворчої пластики створює додатковий елемент ілюзії руху, який доповнюється образним відтворенням ідеї, акцентуючи на естетиці мінімалізму. Наступний твір художника — «Таємниця» (2009, об'єкт у довкіллі). Він створений у межах проекту «Координати» на хуторі Сіда. Масштабний проект посеред високогірних карпатських дерев навіює своєю обширністю і навіть несподіванкою, своєрідною таємницею, на якій акцентує автор. Трикутна форма із десятка повалених стовбурів синтезує в собі подвійну функцію від впорядкованості та горизонтального структурування на фоні монументальних велетнів стовбурів до несподіваного можливого просування по горі. Ідея автора будується на концепції, що проект випромінює тишу, але це момент напруження перед розрядом блискавки. «Таємниця» — концентрація і агресивне завоювання навколишнього простору. Схожа на атакуючий лицарський клин, велика трикутна форма створена з множини смерекових стовбурів та шпилів прямих гострих гілок. Схоплена в пастку лісового спокою дивна істота неначе намагається продовжити свій несамовитий рух вгору схилом [1, с. 188]. Цей проект був створений в рамках шестиденного проекту «Координати» (куратор М. Вайда) в мистецькій лабораторі «Новий Ноїв Ковчег» на хуторі Сіда (Карпати). Об'єкт у довкіллі є одним із трьох складових частин довготермінового міжнародного енвайромент проекту «Трангресії». Ще одну працю М. Вайди — «Час води» (2008, об'єкт у довкіллі) автор виконав у межах згаданого Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори». Для своєї роботи художник використав течію ріки, каміння, землю (розмір композиції 8 х 3 м). Продовженням часу є наступним продовженням об'єкта в просторі і зафіксованого в часі як «Час води». Сама назва знову вказує на формальне вирішення іконографічності знака у формі обернених трикутників, різних за структурою. Одна форма трикутника утворена із каміння (в цьому проглядається також певний підтекст), а другий трикутник заповнюється припливами води до берега річки, які створюють динамічний рух. У такий спосіб автор відтворює філософське тлумачення часу через метафоричне порівняння із швидкоплинністю води: «Практична візуалізація вислову — «Все тече, все змінюється», де вбудована в прибережну смугу ланшафтна клепсидра стає водним годинником, який відлічує невблаганно сливаючий час залежно від періодичного припливу і відпливу Південнобузької води [1, с. 149]. У межах фестивалю в Шешорах виконаний об'єкт у довкіллі «Перехід» (2004) за допомогою гілок, мотузок, білої фарби. Основним образотворчим принципом художнього проекту є простота і композиційна чіткість виконання ідеї. Пластичність та гнучкість дерева в поєднанні з білою фарбою — основні елементи експозиційних об'єктів. Використані автором більше

10-ти аркоподібних форм з гілля при певному послідовному укладі утворили умовний перехід, як символ подолання певних перешкод. Використання автором назви стає умовною підказкою для глядачів, адже сам термін має безліч варіантів тлумачення і розуміння. Як приклад: перехід — час, коли що-небудь змінюється, певний проміжок, який відбувся в часі та зв'язує явища, які переходять з одного в інше. Процес послідовної дії з одного місця на інше.

У 2008 р. на ленд-арт-симпозіумі в с. Могриця Сумської обл. М. Вайда показав об'єкт у довкіллі «Виявлення». Композиція виконана на крейдяних скелях розміром 8 х 12 х 0,4 м. Пошук ідеї через утворення форми, перетворення крейдяного кар'єру на мистецький об'єкт ленд-арту став основним в наступному етапі створення автором мінімалізму в просторі. Використання природного освітлення для виявлення контрформ овальних знаків, які час від часу народжуються на поверхні білого пагорба, одночасно спонукають до філософських роздумів під час споглядання. Сам процес споглядання під час роботи автора доповнює образ дійства, який балансує між археологічними розкопками і пошуком минулого в застиглій глибі крейди до створення сучасної монументальної скульптури, структурованої геометричними абстрактними формами в довкіллі: «Геометрія контрформ проекту як результат «археологічного втручання», як наслідок «взаємопроникнення», спроба пошуку взаємодоповнення, балансуючи між праісторичними крейдяними пластами Сіверщини та сучасними антропогенними «символами». Тут автор є своєрідним посередником, медіатором, що намагається віднайти, відчути, підкреслити, виявити» [1, с. 137].

У 2007 р. в Шешорах М. Вайда реалізував об'єкт у довкіллі «Сонячна клепсидра». Художник у вирішенні образу оперує ниткою золотавого та білого кольорів, крейдою, рухом повітря, дерев, сонячним промінням (8 х 2 х 4 м). Утворена автором гра між світлом і тінню впродовж дня утворює мінімальні невловимі змінні зображення графіки на землі, які доповнюються просторовою ричмічною конусоподібною пластикою заввишки 8 м. Створений автором об'єкт в контексті соснового лісу нагадує делікатне плетіння із золотої нитки, який під променями сонячного світла непомітно мерехтить і створює незначні відчуття руху. Наповнена елегантністю і простотою авторська ідея підкреслюється формальним вирішенням трикутних зіставлень в однин великий знак (об'єкт) в довкіллі: «Фіксація швидкоплинності Миті, гра зі Світлом і Тінню, відтворення ледь вловимих ранкових сонячних променів — Алегорія Часу — Сонячна клепсидра» [1, с. 114].

Відомий київський митець Микола Журавель починав свою творчість в ділянці станкового малярства, згодом займався живописом на дереві, на спеціальній левкасній основі. З певного моменту відчутним стає його захоплення перформансом та ленд-артом. Створені автором проекти наповнені образно-пластичною мовою об'єктів у навколишньому середовищі та відображають перформативний стан дій у довкіллі, відтворюють векторну лінію сенсу буття природи. Розкриваючи глядачам об'єкт як предмет дослідження, спонукають до пошуків зіставлення об'єкта та середовища, предметів та об'єктів в різних контекстах довкілля. Присутність автора через перформативний стан дає можливість осягнути сутність речей через засіб втілення авторської ідеї та зануритись в послідовний процес її творення. Привертає увагу об'єкт та дія у довкіллі «Сфероконсервація», реалізований М. Журавлем у 2001 р. на ленд-арт симпозіумі в с. Могриця Сумської області. У процесі виконання твору автор використав дерево, гіпс, траву, товсті мотузки. Технологічний процес консервації об'єктів в подальшому дають можливість автору презентувати їх у галереях. Створені ним рельєфні левкаси барельєфів білого кольору є частинами об'єктів мистецтва довкілля та контрастують із природним середовищем пагорбів, зовнішня поверхня яких вкрита геометричними формами-знаками, символами Землі. Подібні ефекти застосовані в об'єкті «Транссфер» (2001). Однак особливе зацікавлення викликає дія у довкіллі «Консервація туману». Вона була проведена на ленд-арт-симпозіумі в с. Могриця у 2002 році. Антураж дії був дуже простим — скляні банки, туман із річки Псел, палиці. Продовження теми М. Дюшана із пошуком повітря є частково присутній і в «спійманому» тумані над річкою центральної України. Заповнені банки туманом репрезентують чітку концептуальну ідею ефекту консервації швидкоплинного в часі туману. Послідовно задокументоване дійство вказує на медитативний принцип підготовки до самого процесу, розказуючи глядачам про поступову

інструкцію збирання. Як засвідчують серії фотографій процес консервації туману є невловимий, як і час, вказують про швидке перетворення туману на крапельки законсервованої води через прозоре скло.

Складним за образним звучання є об'єкт та дія у довкіллі, з очевидними елементами перформансу «Пасіка» (2005). М. Журавель реалізував цей проект неодноразово — галерея «Арт-Блюз» (2006); галерея ЦСМ «Совіарт» (2008); галерея A-HOUSE (2008), виставковий центр «Voltahalle» (Швейцарія, Базель, 2009). Перші ескізні пошуки створення проекту «Пасіка», започатковані у 1997 р., експонувались як симбіоз: рисунків, ескізів, левкасів, об'єктів та перегукувались із пошуками теми у 1965 р. Йозефа Бойса, які він презентував у дюсельдорфському перформансі «Бджолиній цариці». Для автора цей проект має «самоідентицікаційний характер — люди як бджоли... Пасіка —Україна». Кожний із презентованих автором вуликів має особливу пластичну форму та різні внутрішні конфігурації [5]. З попереднього задуму немовби виникає ідея наступного проекту — «Агресивне бджолярство». Розроблення ідеї об'єктної частини інсталяції в просторі із відеопроекціями тривала кілька років, зважаючи на те, що автор з роду пасічників. Об'єкти/артефакти виготовляються із використанням іконописної техніки левкасу, що символічно поєднюється із ідеєю храму. Одночасно вони є функціональними вуликами, які заселяються бджолами для подальшого довершення форми.

Продовження теми проекту «Пасіка» втілилось у протиставленні ідеї руйнації пасіки/об'єктів як метафори перевернутого світу, за словами куратора Сем Гантер, «у відеозаписах, що задокументовують руйнування, спалення вулика. Митець показує в «Агресивному бджолярстві» перевернутий світ, трансформуючи мирну царину у віртуальне пекло. Аналогічним чином, шокуючі жорстокі алюзії вказують на ширший світ навколо нас, де традиційні цінності раптом непередбачено руйнуються. Символізм вулика як храм, в якому чудесним чином продукується золотий мед...» [3].

Низку об'єктів ленд-арту виконали упродовж 2000-х рр. художники Ганна Сидоренко та Сергій Якунін. Митці мають власну концепцію: ідея завжди знаходить своє місце, але також є цікава ситуація випадкового ефекту, коли саме природне середовище підказує ідею. Потрібно лишень правильно зробити акценти в відповідних місцях для подальшого їх прочитання. Працюючи з природними матеріалами, стихіями: камінь, вода, вогонь, повітря, в кожен із них закладається вічність [1, с. 174]. Серед їхніх творів виділяємо об'єкт та дію у просторі «Без назви», створений у 2005 р. в межах Міжнародного фестивалю етнічної музики та ленд-арту «Шешори»'2005. До роботи були залучені дерев'яні планки, мотузка, каміння. Створений проект є продовженням проекту «Дамба» та започаткованих художниками пошуків дій у довкіллі у 1999 році. Розтягнута мотузка із нанизаними дерев'яними рейками над гірською річкою із підвішеним до них камінням створюють перешкоду для плину річки. Інший твір — «Ватра» (2008, дія у довкіллі, ленд-арт-симпозіум у с. Могриця), в якому використано лише дерев'яний кругляк і вогонь (1,5 х 7 х 2,5 м). Створений об'єкт повертає до язичницьких традицій та звичаїв їх святкування. Симертично вибудований об'єкт (гойдалки) на галявині утворений із кругляка, кожен кінець яких почергово (зигзагоподібно) з'єднюється із вогнем, дає можливість глядачам прослідкувати етап горіння та переходу вогню з одного кінця в інший.

Ще одна праця згаданих авторів — «Льодяний маятник» (2008, ленд-арт-симпозіум Могриця). У ході створення композиції автори використали льодяний конус, штучне світло, крейдяне русло ріки (4 х 5 х 8 м). Створений об'єкт є продовженням дослідження теми маятника, який відслідковує природний часопростір в органічно сконструйованому авторами природному контексті.

Низка об'єктів ленд-арту створена Ганною Сидоренко самостійно, без співавторства. До таких належить «Homo Ludens» (1998. Headlands Centre for the Arts, Сан-Франциско, 17 х 25 х 25 м). У 1998 р. авторка на місці занедбаної соціальної споруди реалізувала інсталяцію у довкіллі «Homo Ludens» у Сан-Франциско. Розміщена інсталяція в довкіллі у центрі мистецтв (Headlands Centre for the Arts) складалась з розкладених фарбованих у золото семи куль для гри в боулінг, образно розташованих на території занедбаної мілітарної споруди. Форми ніби кидали виклик технізованому світу існування [2]. Оригінальним є твір Г. Сидоренко «Станція 7» (1997, об'єкт у просторі, Австрія). Композиція створена на алеї парку за допомогою шнура та семи каменів

різного діаметру (1,5 х 35 м). Створений авторський проект є частиною спільного шляху, взаємодії та акції, частину дороги якої автор позначає через 10 дерев шнуром із золотою фарбою. Дев'ятий проміжок завершується камінням, які починаються від найменшого до найбільшого, підвішених у кожному проміжку між деревами. У такий спосіб інтервалів відбувається напруження та непостійна відстань від каміння до поверхні ґрунту. Дорога починається на мості та простягається через місто і символічно завершується в церкві. Цей проек для автора наповнений асоціаціями: «річка» — міфологічний символ, що підпорядковується сакральній топографії, пов'язує підземний та земний світ, а також кордон між царством життя та смерті, «дорога» — зв'язок між просторовими точками, «дерево» — автор розглядає як символ біблійності «дерево життя», «дерево пізнання», «святість» — це є кінець дороги і має найвищу сакральну цінність. Варто також згадати про твір художниці «Об'єкт» (1997, Австрія), до якого входять сосна у парку, шнур, зрізані стовбури різного діаметру (7 х 1 м). Утворений об'єкт у довкіллі є символічно утвореною дорогою, сходами вгору, до неба. Сильне враження справляє «Об'єкт у просторі» (2003, Німеччина). До творення образу тут активно залучені різноманітні складові — льодяний конус, гумова куля, гелієвий газ, архітектурні форми зруйнованої фабрики (загальний розмір композиції — 7 х 0,9 м).

Низку творів виконав самостійно також Сергій Якунін. Серед них — результати спонтанних дій у просторі «Піраміда 1—2—3» (1990), «Залишені села», «Поле 1—4» (Полтавська обл., 1995). Утворений об'єкт у довкіллі «Піраміда 1—2—3» нагадує умовне геометричне місто майбутнього, складене з пірамід-трикутників, які контрастують із навколишнім середовищем своєю завершеною формою, ідеально гладкою поверхнею металевих плит на поверхні горбистого, вкритого білим снігом грунту. Також як похідний, пошуковий варіант, автор пропонує глядачам розміщення металевих латунних модулів у воді, які контрастують із рухом води, наповнюють своєю монументальністю та статичністю, симертично віддзеркалюючи на поверхні води, утворюють об'ємний об'єкт у довкіллі.

У 1992 р. в Седневі Чернігівської області С. Якунін виконав «Інстальований простір», використовуючи природний ландшафт, дерева, сніг (0,3 х 8 х 8 м). Всередині саду, поміж рядами дерев, автор проекту розмістив власний інстальований графічний простір, підкреслюючи сніговими купами пірамідної форми квадратну впорядкованість та ритмічну структуру саду. За допомогою мінімалістичної чорно-білої природної тональності додав чіткості та образної завершеності природної картини інстальованого простору в контексті саду «Інстальований простір 2» (1992, Седнів, Чернігівська область, побережжя річки Снов) (0,3 х 6 х 12 м). — Елемент композиційних пошуків об'єктів у довкіллі. Митець проекту відтворив форму фризу простим набором прямокутників, трикутників, пірамід, у такий спосіб ахроматичний орнамент в контексті зимового простору, створивши образно-геометричний килим зі снігових форм на поверхні льодової криги.

Продовженням теми інсталювання простору «Інстальований простір» (1992, Седнів, Чернігівська область), (1,5 х 7 х 200 м) людиною в контексті високих дерев лісу стало підкреслення пластичних ритмів вертикальних дерев, що ростуть на пагорбах яру, у співвідношенні до горизонтально викладених з однаковим інтервалом стовбурів дерев в підніжжі пагорбів. Проложивши вглиб яру стежку, що зникає за поворотом вдалині на фоні білого снігу, автор у такий естетичний та лаконічний спосіб підкреслив горизонтально-вертикальний рух в природі, ритмічно продублювавши стовбурами в довкіллі ритм, розсунув горизонтально чорно-білі пагорби яру, ілюзорно розширюючи простір зсередини лісу.

Об'єкт та дію у просторі «+ 32 за Форенгейтом. Батарея 911» автор виконав у 1998 р. під час перебування в Каліфорнії. У реалізації задуму були використані льодяні конуси у поєднанні із залишками фортифікаційних споруд (0,4 х 15 х 15 м). На підставі ленд-арту відзнято відеофільм, який триває 2 год. 40 хв. Фільм знімався своєрідним чином — впродовж світлового дня по 25 сек. щогодини.

Подібні виражальні засоби застосовує С. Якунін у творі «Мобіль» (1999, Швейцарія). Группа об'єктів утворюється як результат дії у просторі та включає льодові конуси, дерев'яну планку, шнур, поверхню річки (5 х 6 х 23 м). Створений автором об'єкт у просторі над річкою нагадує мобільну конструкцію із льодових конусів, підвішених на шнур до дерев'яних планок. Наповнений медитативною

дією, об'єкт через поступовий (ритмічний) процес тання створює легкі коливання над річкою.

В іншому вигляді розвиває концепцію художник, створюючи «Дамбу» (1999). Утворена мобільна дерев'яна конструкція вздовж дамби на річці, мовби підвісний гірський міст із нанизаних дерев'яних дощечок на шнурі (з підвішеними до кожної окремої дошки камінням на мотузці) творить перешкоду з певними інтервалами для протікання річки, зупиняє її природний рух.

В числі інших творінь цього автора, де застосовується лід у поєднанні з металом чи каменем, відзначимо «Стіл для двох» (2003, Німеччина), «Льодяний годинник» (2003), «Час води» (2004, Німеччина). В останньому проекті створений об'єкт нагадує за своєю формою маятник, який відлічує час. Вода як метафора часу спливає, поступово скапуючи із льодяного конуса, підвішеного по центру під арковидним склепінням старого міського колодязя, посеред німецького міста. Улюблену тему льодяних конусів автор продовжує розвивати в різних природних контекстах.

Чимало проектів, дотичних до мистецва ленд-арту, реалізує львівський художник Влодко Кауфман. Один з них — «Незайманки» (2001), виконаний із застосуванням білої тюлі, розвішеної у певному порядку на соснах. Створений автором об'єкт виявляє у просторі ілюзії глибини соснового лісу, у який проникли промені світла. Проект поєднує в собі асоціативні пошуки філософського та абстрактно-пластичного прочитання формальних зіставлень білих прямокутних форм тюлі на фоні темних стовбурів дерев. Використаний автором білий, як основний, колір символізує світло, чистоту, духовність, простоту та невинність. Натомість чорний несе в собі щось невідоме і таємне, мовчазливе. Розміщені автором ажурні тканини в просторі на підсвідомому рівні апелюють до двох протилежних форм сприйняття, а саме: вертикально розвішені в ритмічній послідовності тканини вздовж стовбурів наповнюють об'єкт легкістю та простотою, що контрастують із єдиним горизонтальним розміщенням тюлі, яка покриває стовбур зрізаного дерева, що, в свою чергу, символізує завершення життя. За словами автора проекту, «що б це не означало: чи то накидки на труни, а чи фату нареченої — в обох випадках соціальні алюзії неминучі. Художник навмисне підкреслював табуйованість свідомості сучасної людини, яка борсається в полоні одержимості і страху» [2].

Об'єкт у довкіллі В. Кауфмана «Велике Брунове Гніздо» (2004) створений з гілля, каміння, поштових марок. Композиція творилася поетапно, на карпатському хуторі Сіда. Реалізована автором ідея не має жодних часових та формальних завершень: нескінченна спроба подолати час, який автор трансформує в проекті через відео, що називає «видивом» — щось середнє між видовищем і відео. Реалізований об'єкт складається із восьмиметрового гнізда, виплетеного із гілля, композиційним центром якого є велетенське карпатське дерево, а всередині розміщенні різновеликі річкові каміння, що символізують закам'янілі пташині яйця із наклеєними поштовими марками, що усвідомлюються, за словами автора, «як символ зареєстрованої неможливості». Продовженням проекту є розростання гнізда у відео, яке, на думку автора, «росте блискавично, долаючи в такий спосіб часовий бар'єр. Потім це велетенське гніздо перетворюється на незліченну кількість маленьких гнізд, засипаних поштовими марками, з яких у кінці залишається тільки одне гніздо з маркою Шульца всередині» [6].

Проект «Біотеатер» (2009) створений В. Кауфманом у довкіллі в с. Поповичі на Львівщині. Інший — об'єкт-інсталяція «Екотеатр» у просторі був виконаний у 2009 р. в Любліні. Пошуки автора відбуваються у синтезі простору природи та простору театру. Презентація круглої форми сцени в своїй основі тотожна із формальними пошуками амфітеатрів римлян, які створювались для масових видовищ круглої арени, навколо якої виступами розташовувались місця для глядачів. Конструктивна основа «біотеатру» та «екотеатру» Кауфмана творить медитативний простір. Об'єкт відтворений у трьохрівневій системі для споглядання або медитації. Створений із дощок амфітеатр огортає дерево. Увага глядачів концентрується на ньому як основній точці у просторі споруди.

Трохрівневі об'єкти автор виконував у відкритому довкіллі на міжнародному проекті «Трангресії» в рамках фестивалю «Фортмісія», с. Поповичі, Львівщина, та повторив його у центральній частині міста Любліна на Міжнародному фестивалі мистецтв в публічному просторі «Open City».

Певний авторський почерк виявляють ленд-арт-проекти Володимира Бахтова. Привертають, зокрема, увагу композиції «Купол», «Курган», «Рекон-

струкції» (1995, Ольвія). В останньому оригінально використані фрагменти античної кераміки (1,4 х 1,6 х 1,6 м). Створені автором об'єкти на ландшафтних пагорбах Ольвії утворюють певні пластичноформотворчі споруди, наповнені сакральноархітектурним змістом. Вони викладені частинками черепків античного посуду з археологічних розкопок. Під впливом часу-простору вони стали фактурою авторських об'єктів. Такий перехід в часі дає можливість репрезентувати ужитково-побутові речі в сьогодення в іншому контексті, в іншому просторовому прошарку та в інших формах, які наповнюють ці форми іншим значенням про минуле.

Згадаймо ще декілька творів цього художника — «Винодавильня» та «Ойкумена» (1997), виконані у специфічній техніці гіографіті (малювання вогнем) за участю Т. Бахтової. У 1999 р. виконані проекти «Стоячи» та «Велика базиліка». Ці проекти трактуються як історичний, археологічний ланшафт. Це переосмислення і реконструкція осмислення еленістичного сліду на теренах південноукраїнського ланшафту, який був частиною культурного простору Причорномор'я і поєднував Україну з історичною та географічною античною культурою.

Проект «Боги» (1999) — своєрідний «ланшафтний живопис», створений за допомогою кольорових глин (200 кв. м). Виконані автором образно пластичні зображення фігур на пагорбах розкопок подібні до печерних зображень. Фігури зображені золотисто-коричневими відтінками звичайної глини. Так само за допомогою звичайних природних засобів зреалізовано проект «Мармуровий рельєф» (2001). Обидва згадані проекти здебільшого локалізуються в Некрополі, у розкопаних та полишених археологами залишках поховань. І розписи, і рельєфи зображають нескінченні процесії дивних людиноподібних істот та фігур кентаврів. Повертаючись до місця події автор фіксує (фотографує) зображення, які впродовж певного часу змивались дощами та руйнувались вітрами. Таким чином, цей ритуал немовби розтягнений у часі. Проект «Реконструкції» (1995) передбачає освоєння та трансформацію як реального простору, так і «інформаційного поля», корелятивного йому: філософських, міфологічних, естетичних, етичних ідей (В. Бахтов. «Кредо»).

Створений В. Бажаєм ленд-арт-об'єкт в архітектурному ансамблі вулиці Вірменської імітує ілюзію озера посеред міста. Для втілення ідеї в просторовому об'єкті «Басейн» (2001, вул. Вірменська, подвір'я перед КМЦ «Дзига», Львів) автор вміло підібрав матеріал, який відтворює поверхню води, а саме: скляні кам'яні брили різної величини і у величезній кількості накидані щільно одна на одну овально-круглої форми. Краї об'єкта викладені хаотично гіллям дерев, що нагадують формальне озерце посеред сірої вулиці. Образ водойми доповнили геометрично стилізовані зображення риб, які автор намалював з обох боків на камінні жовтою фарбою. Вдало втілений авторський концептуальний варіант водойми із рибками посеред львівської бруківки лаконічно перегукується із східною (японською) філософією «мінімалістичних японських садів — створення водойм з каміння.

Наступний реалізований в рамках польськоукраїнського мистецького проекту ленд-арт-об'єкт в просторі «Без назви» (2001) (організатор КМЦ «Дзига», Карпати). Створені пастки для збирання роси, дощу, води на полонині карпатської гори в поєднанні із колодязями «Журавлями» створюють об'єкти, які контрастують із навколишнім природним оточенням трави та гір на фоні неба. Авторське представлення об'єктів в просторі через об'єднання ужиткових речей селян: автентичної конструкції колодязів із натягнутими по чотирьох кутах поліетиленами, утворюють збірні конструкції, над якими звисали відра. Доповнюючим елементом та акцентом, що також асоціюється із селянською вишивкою та ткацтвом, в образному об'єднані інсталяції додали нанесені живописно горизонтальні рядки одна над одною смужок жовтого, зеленого, червоного, білого та чорного кольорів, які автор намалював на зовнішніх поверхнях відер та опорних балках. Утворений комплекс нагадував місце традиційного українського побуту. Автор створив об'єкти, між якими можна було вільно проходити та бути залученим до дійства збирання води в середовищі експонатів.

Як бачимо, до ідей та специфічних виражальних засобів ленд-арту звертається низка сучасних українських художників. Далеко не всі вони є ленд-артом у його чистому вигляді. Кінцевий продукт іноді виходить внаслідок перформансу, процесу творення об'єкта-інсталяції. Переважна більшість творів такого характеру підлягають документації, тобто певній фіксації у вигляді спеціальної фото- чи відеозйом-

ки. Якщо наприкінці 1980-х рр. зустрічаємо лише поодинокі приклади творення ленд-арту, які не знаходять розуміння у публіки, то вже в 2000-х ленд-арт стає доволі розповсюдженим явищем. У цей період маємо навіть коло авторів, які віддають виразну перевагу цьому різновидові творчої діяльності.

1. Мистецтво довкілля. Україна 1989—2010 / за редакцією П. Бевзи, Г. Гідори // Альбом-К. — Софія-А, 2010. — С. 171.
2. *Бевза П*. Український дзен мистецтва довкілля / Петро Бевза. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.bevza.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=121&Itemid=27&lang=ru.
3. *Гантер С*. Микола Журавель. Передмова / Сем Гантер. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.100artists.com.ua/arts/1123/1127/2791.html.
4. *Іваненко С*. Біла тінь. Modus vivendi втрачених міфів / Софія Іваненко. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.bevza.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=26&lang=ru#.
5. *Сидор-Гібелинда О*. Шляхом бджоли: унікальний проект Миколи Журавля / Олег Сидор-Гібелинда. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num27-28/a14_u.html.
6. *Сняданко Н*. Що спільного між Бруно Шульцом і Влодком Кауфманом? / Наталка Сняданко. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.ii.lviv.ua/vlodkaufman.com.ua/press/07.html.

Tamara Hridyayeva

LAND ART IN UKRAINE DURING the 1980s — First half of 2000s

The article is dedicated to timing analysis of practical manifestations of the environments, objects-installations and actions in the environment as the first attempts to create land art in Ukraine. The study identified the main aspects of the development of land art in dynamics during the 1980s — 2000s in the context of Ukrainian actionism art. Theoretical and visual experiences were basically used, and systematization of author's projects was carried out.

Keywords: environment, object in the environment, action in the environment, installation in the environment, Ukrainian land art.

Тамара Гридяева

ИСКУССТВО ЛЕНД-АРТА В УКРАИНЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ 1980-х — перв. пол. 2000-х годов

Статья посвящена временному анализу практических проявлений энвайроментов, объектов-инсталляций и действий в окружающей среде как первых попыток создания искусства ленд-арта в Украине. В исследовании определены основные аспекты развития ленд-арта в динамике, на протяжении 1980-х годов — 2000-х годов, в контексте украинского изобразительного искусства акционизма. Базово использован теоретико-визуальный опыт и осуществлена систематизация авторских проектов.

Ключевые слова: энвайромент, объект в окружающей среде инсталляция в окружающей среде, украинский ленд-арт.



Катерина ЮДОВА-РОМАНОВА,
Анастасія БЕЗЧАСТНА

МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР. ВІХИ СТАНОВЛЕННЯ

Розглядаються та систематизуються традиційні та новітні тенденції творчо-організаційної діяльності нинішнього Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя у періоди воєнних дій (1914—1920, 1941—1945, 2014 рр.). Автори визначають основні віхи становлення театру, подають характеристику творчо-організаційної діяльності театру в контексті воєнно-історичних подій в регіоні, з'ясовують засади репертуарної та мовної політики театру в окреслені періоди.

Ключові слова: Донецький академічний ордена Пошани обласний російський драматичний театр м. Маріуполя, воєнні дії 1914—1920, 1941—1945, 2014 років, репертуар, гастрольна діяльність.

«*...Людина насамперед і понад усе спадкоємець. Саме це, а не будь-що інше, засадничо відрізняє її від тварин. Але усвідомити себе спадкоємцем — означає здобути історичну свідомість*», — слова Ортега-і-Гассета. Саме сьогодні, коли Україна переживає найтяжчі часи в історії своєї незалежності, хочеться усвідомити себе спадкоємцем своєї нації. Вивчаючи історію держави, краю, народу тощо, ми завжди прагнемо осмислити сьогоднішні події, щоб правильно спрямувати подальші зусилля і спрогнозувати наслідки дій.

Сучасний стан українського суспільства визначається суспільно-політичними трансформаціями, які, безперечно, впливають на культурно-мистецьку сферу та її складові чинники. Серед них і сфера театральної діяльності, де суспільні зміни позначаються чи не найяскравіше. 14 квітня 2014 р. в Україні офіційно Указом Президента № 405\2014 «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 13 квітня 2014 р. «Про невідкладні заходи щодо подолання терористичної загрози і збереження територіальної цілісності України»» [77] було розпочато антитерористичну операцію (АТО), яку вже 28 жовтня 2014 р. у зверненні з нагоди 70-ї річниці визволення України від фашистських загарбників президент України П. Порошенко назвав «Вітчизняною війною — 2014» [76].

Безсумнівно, що такі історичні події не могли не відзначитись на діяльності театральних колективів України, а особливо тих, які безпосередньо потрапили у зону АТО та прифронтову територію. Тому творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя стала **предметом** нашого дослідження. **Хронологічні межі** дослідження — воєнні дії[1] на Донеччині 1914—1920, 1941—1945, 2014 рр. — зумовлені прагненням проаналізувати діяльність колективу у ці періоди.

Діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру

[1] Воєнні дії — організоване застосування військ, сил і засобів для виконання поставлених військових завдань на суші, на морі, в повітрі, в космосі, — в стратегічному і оперативному масштабах. Залежно від можливостей збройних сил, мети і характеру їх дій ведуться у формі кампаній, операцій, битв, ударів, боїв, систематичних бойових дій. Включають також всі види пересування військ (сил флоту) і комплекс заходів, що забезпечує їх дії. Передбачають знищення (розгром) супротивника і відбиття його дій, захист своїх військ (сил флоту) і об'єктів, що прикриваються ними [43, с. 28].

м. Маріуполя від свого початку розгорталася в декілька етапів, кожний з яких мав свої ідеологічні, організаційні та художні виміри, що були зумовлені соціальними реаліями свого часу. В періоди воєнних дій практика театру набула чимало нових форм її творчого та організаційного існування. Розпочата в квітні 2014 р. антитерористична операція в Україні зачепила всі аспекти театральної діяльності. Воєнні дії, що точаться сьогодні на Донеччині, спричинили докорінні зміни у театральному житті регіону. Тому для розуміння творчо-організаційних трансформацій, їх основоположних рис і тенденцій, важливим є встановлення суспільно-історичних паралелей. Нова дієвість явищ мистецького життя потребує на сьогодні свого наукового осмислення. А отже, постала необхідність проаналізувати та закріпити цей досвід не тільки на рівні емпіричних уявлень, а вивести його на рівень науково обґрунтованих тверджень.

Визначаючи стан дослідження проблеми важливо зауважити, що творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя на сьогоднішній день наукою комплексно не досліджувалась. Фрагментарні дослідження Л. Яруцького [72, 73, 74], С. Бурова, С. Отченашенка [1] торкались лише краєзнавчих та мистецтвознавчих наукових аспектів.

Мета роботи: визначити та систематизувати традиційні та новітні тенденції у розвитку творчо-організаційної діяльності Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя у періоди воєнних дій. Реалізація цієї мети обумовила постановку та вирішення наступних **завдань**: визначити основні періоди в історії м. Маріуполя, які пов'язані з воєнними діями; надати характеристику творчо-організаційної діяльності театру в контексті воєнно-історичних подій в регіоні; з'ясувати засади репертуарної політики театру у періоди воєнних дій.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що в ньому вперше досліджена творчо-організаційна діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя у періоди воєнних дій (1914—1920, 1941—1945, 2014 років).

Початок відліку театрального життя в м. Маріуполі прийнято пов'язувати з 1847 роком, коли до міста вперше приїхала театральна трупа під орудою антрепренера В. Виноградова. Придатної будівлі Маріуполь не мав на той час, і тому вистави давали в орендованому амбарі на Катерининській вулиці. Протягом довгих майже 30-ти років через відсутність відповідного приміщення спектаклі влаштовувалися в орендованих приміщеннях, в яких часто були відсутні найелементарніші умови. У 1878 р. в місті була створена перша місцева трупа, що складалася з професійних акторів. Саме з цієї дати починається відлік історії Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя. Для неї вже було орендовано більш-менш придатне для потреб театру приміщення. Фінансував театр В. Шаповалов — син заможного купця Василя Шаповалова, що належав до роду урзуфських Шаповалових, етнічних греків. Тут розпочали свій творчий шлях артисти І. А. та Л. П. Загорські, Л. Ліницька та інші.

Знаменна подія сталась у Маріуполі 8 листопада 1887 р. — відбулося відкриття театрального будинку, зведеного на кошти того ж Василя Шаповалова, яке отримало назву Концертний зал, пізніше — Зимовий театр. Це був досить великий будинок з широкою сценою, залом для глядачів на 800 місць і оркестровою ямою. Відкриття нового приміщення ознаменувалося прем'єрою вистави «Ревізор» Гоголя [5, с. 7]. У 1920-ті рр. на сцені театру працював драматичний колектив «Новий театр» під орудою А. Борисоглібського. У 1934 р. на основі міського драматичного театру створено Вседонецький музично-драматичний театр з постійним місцем перебування в Маріуполі (художній керівник — А. Смирнов, головний режисер — А. Іскандер).

У листопаді 1936 р. Маріупольський державний російський музично-драматичний театр показав п'єсу О. Корнійчука «Платон Кречет» — нерідко саме дата цієї прем'єрної вистави новоствореного першого стаціонарного закладу культури подається як дата створення сучасного театру.

По ІІ Світовій війні 1947 р. театр у Маріуполі було тимчасово закрито.

1959 р. діяльність театру було відновлено — будувалась нова стаціонарна театральна сцена, набиралась трупа, готувались нові постановки. Тоді ж Маріупольському театру було присвоєно статус Донецького державного. Урочисте відкриття новозбудованого театрального приміщення на 680 місць у

самому центрі міста на площі, названій на його честь Театральною, відбулося 2 листопада 1960 р. прем'єрою вистави «Іркутська історія» за п'єсою О. Арбузова. Театр користувався шаленим успіхом — всі квитки розкуповувались заздалегідь, актори мали неабияку популярність серед глядачів.

1978 р. Маріуполь урочисто відзначив 100-літній ювілей міського театру, у зв'язку з чим Донецький державний російський драматичний театр був нагороджений Орденом Пошани. 1985 р. було відкрито малу сцену театру.

Визнаючи внесок колективу в розвиток театрального мистецтва України, 12 листопада 2007 р. Наказом Міністерства культури і туризму України театрові було присвоєно статус академічного. Сучасний Маріуполь і його городяни можуть сміливо пишатися найстарішим драматичним театром України — на сьогодні театр має 137-річну історію [75].

Ставлячи на меті схарактеризувати особливості творчо-організаційної діяльності колективу Маріупольського театру у періоди воєнних дій в регіоні, варто зазначити історичний контекст досліджуваного періоду: 1914—1918 рр. — Перша світова війна, яка хронологічно певною мірою збіглася з Українською національно-демократичною революцією (1917—1920); 1941—1945 рр. — Друга світова війна; 2014 — початок проведення АТО в Україні.

З 1914 по 1920 р. у Маріуполі працювало багато різних колективів: цирк-театр братів Яковенків, театр «Гігант», театр «Іллюзіон», художній театр XX ст., театр Уварова та інші. Саме з діяльністю театру Уварова сьогоднішні дослідники пов'язують історію Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя — у 1887 р. у Василь Шаповалов, який створив першу професійну трупу в місті, виникли фінансові трудноші та конфлікти у трупі, через що він був змушений після восьми років управління театром продати його І. Уварову. Театр, але вже Уварова, продовжував бути в старому Маріуполі головним осередком культури. В театрі Уварова працювала російська трупа, а в цирку-театрі братів Яковенків — українська. Таким чином, маріупольці мали двомовне театральне середовище.

Окрім впровадження демократичної мовної репертуарної політики колективи пропонували на розсуд глядачів широкий жанрово-тематичний спектр вистав. У репертуарі п'яти театральних колективів м. Маріуполя у 1914—1915 рр. налічувалось більш ніж 80 постановок різноманітних жанрів. У відсотковому співвідношенні були показані 13% комедій, 7% драм, 30% бойових хронік, 50% п'єс маловідомих авторів. Серед інших театрів позитивно вирізняється репертуар театру Уварова, — наприклад, з чотирьох запропонованих в березні 1915 р. п'єс три належать до світової літературної класики: «Війна і мир» Л. Толстого, «Дворянське гніздо» І. Тургенєва, «Одурений чоловік» Ж.Б. Мольєра.

На жаль, достовірних даних про театральне життя регіону у буремні роки Української національно-демократичної революції 1917—1920 рр. немає.

У роки Другої світової театр продовжував свою діяльність. Колектив не встигли евакуювати у тил. У 1942 р., коли місто було захоплене німецько-фашистськими військами, театр відновив свою діяльність на окупованій території. Він став показувати вистави українською мовою для місцевого населення в Маріуполі та вояків розташованих в Маріуполі українських добровільних частин, гастролювати, обслуговуючи німецькі фронтові та прифронтові військові частини, про що писали газети у 1942 році.

15 березня 1942 р. «Маріюпільському» театру (Маріюпіль, так фашисти називали тоді місто Маріуполь)[2] було присвоєно ім'я Т.Г. Шевченка.

[2] Коментар редактора: Маріюпіль — це за «Українським правописом» 1928 р. На 1920-ті роки припав великий розквіт українського мовознавства. Проведено титанічну роботу з унормування української літературної мови, наукової термінології, словників. «Український правопис» 1928 р. вперше став офіційним і уніфікованим для всієї України. Але на початку 1930-х на Україну накочується хвиля тотального планового зросійщення, що відбувалося під гаслами боротьби з українським націоналізмом і фашизмом.

Нова доба радянської політики в стосунку до української культури, а також і до мови розпочалася після постанови ЦК ВКП(б) 3 квітня 1932 р. про придушення націоналізму в Україні й запровадження у всьому комуністичних ідей. Щоб це зробити, в Україну послали П. Постишева, який прибув до столиці, м. Харкова, в січні 1933 р. Він ґвалтом чистив Україну від «націоналістів». Репресовано членів президії Правописної комісії. У правописі шукали «націоналістичного шкідництва».

У 1933 р. була створена Правописна комісія при Народному Комісаріаті Освіти на чолі з А. Хвилею (справжнє прізвище Олінтер) та Н. Кагановичем, яка вбачала в правописі 1928 р. протиріччя «між українською та російською мовами». Без жодних дискусій Комісія «переробила» і

Як свідчать часописи 1942 р., театр користувався неабияким успіхом в глядачів [69]. Колектив розпочав активно працювати над новими виставами. Прагнув випустити велику кількість нових прем'єр, зокрема розпочав роботу над двома п'єсами: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Робота акторського складу організовувалась таким чином, щоб репетиції провадились рівнобіжно над обома виставами.

Продовжуючи опановувати українську класику, художній склад театру ознайомився ще з однією п'єсою І. Карпенка-Карого «Суєта». Після читання відбулося жваве обговорення комедії з літературного та театрально-постановочного боку. «Суєта» ввійшла до репертуарного плану театру і була поставлена наприкінці сезону 1942 року. Згодом театр ім. Т.Г. Шевченка розпочав працювати над ще однією українською класичною п'єсою М. Кропивницького «Пошились у дурні».

У квітні 1942 р. відбулися одні з перших виїздів акторів на фронт для «обслуговування» (таким словом тоді описували газети виїзди акторів на фронт) німців. Тільки під час лише перших виїздів акторів на фронтові гастролі бригада під керівництвом п. Ягунова побувала в м. Юзівці, Морфинському, Федірівці та багатьох інших місцях. За 25 днів відбулося понад 30 концертів, які відвідало близько 15000 німецьких вояків. В програмі виступів — українська народна музика, танці, українські та німецькі пісні [67]. Скрізь глядачі дуже тепло сприймали виступи артистів, щиро цікавлячись українським мистецтвом.

Поряд з репертуарною театральною діяльністю в приміщенні театру відбувалися концерти. Вони проходили не лише українською мовою, але й німецькою. Німці показували своє мистецтво, знайомили маріупольців з німецькою культурою.

Підсумовуючи роботу театру у театральному сезоні, часопис «Маріюпільська газета» писав: «*Тепер театр має упевненість у своєму національному напрямку. Багато зроблено в справі обладнання сцени українською бутафорією, придбано українське вбрання.*

За короткий час (з жовтня 1941 р.) театр дав 135 вистав, які відвідало 60592 глядачів, 140 концертів — 68100 глядачів. Крім того, з 10 січня група акторів на чолі з п. Ягуповим безперервно обслуговує німецьких вояків на фронті.

[...] На літній сезон театр припиняє свою роботу в місті, але обслуговування німецьких вояків не припиняється. Крім того, дві акторські групи посилаються обслуговувати села.

Вересень місяць буде використаний для підготовки до нового сезону. На відкриття передбачається показати «Марусю Богуславку», крім неї прем'єри: «Суєта», «Підступність і кохання», «Ревізор»» [49].

У наступному році в театрі відбулася чергова прем'єра п'єси О. Островського «Без провини винуваті» [45].

Таким чином, можна зробити висновок, що театр працював на повну силу. Він багато дав концертів, показав вистав, постійно розширював свій репертуар, віддаючи перевагу українській класиці. Влітку театр частково припиняв свою діяльність, але не припиняв показувати концерти та їздити на фронт.

10 вересня 1943 р. місто Маріуполь було звільнене від німецько-фашистських загарбників. Приміщення театру відремонтували. Відкривався новий сезон. Відкриття планували на жовтень місяць. Маріюпільський театр ім. Т.Г. Шевченка був перейменований в Державний драматичний театр м. Маріуполя.

Звернемось до особливостей творчо-організаційної діяльності Державного драматичного театру м. Маріуполь 1944—1945 років.

Будівельники докладали багато зусиль, щоб щонайшвидше завершити відновлення приміщення міського театру. 16 жовтня був відкритий театральний сезон. Тема першого вечора-концерту була «Герої Великої Вітчизняної Війни». До програми входили монтаж літературно-художніх творів у виконанні заслуженого артиста РРФСР А.С. Ходирєва. Колектив театру приступив до роботи над п'єсою К. Сімонова «Російські люди» про мужність радянського народу в роки Великої Вітчизняної війни. Спектакль був за-

1933 р., з метою зближення мов, видала нові правописні правила, які наприкінці 1933 р. вийшли окремою книжкою «Український правопис». Відповідно до правопису 1928 р. назви міст треба було передавати «на письмі в їх народно-історичній формі» (§ 81), а правопис 1933 р. вимагає передавати так, «як прийнято їх радянськими державними органами» (§ 89). За правописом 1928 р.: Берестя, Маріюпіль, Мукачів, Рівне тощо. За правописом 1933 р.: Брест, Маріуполь, Мукачеве, Ровно тощо.

вершений у кінці жовтня. Згодом театр до річниці жовтневих свят поставив п'єсу Л. Леонова «Навала» [41]. До сезону 1944 р. театр поволі поновив свою діяльність. У репертуарі з'явилась дуже популярна у 40-ві роки (театри країни виборювали право на її постановку) п'єса Вс. Рокка «Інженер Сергєєв», М. Горького «Останні».

Досить часто приміщення театру використовувалось для урочистих партійних засідань, по завершенню яких відбувався перегляд вистави. Вхід був за запрошеннями, які можна було отримати у відділах агітації райкомів КП(б)У [48]. Нерідко в театрі відбувались літературні збори, дні пам'яті великих поетів. 1 січня 1945 р. увечері тут зібралися на бал-маскарад учні старших класів міста [47]. На сцені театру виступали і гастролери, — наприклад, виступав Український ансамбль Сталінської обласної філармонії у складі 45 чоловік [2].

Якщо простежити за часописами діяльність Державного драматичного театру м. Маріуполя за 1941—1945 роки, то її можна узагальнити наступним чином:

• У 1941 році театр не працював.

• З березня по жовтень 1942 р. в Маріюпільському театрі відбулося 6 прем'єрних вистав, 5 концертів, багаточисленні виїзди з концертами на фронт. Загалом театр дав 45 вистав.

• 17, 18, 20, 23 березня відбувалася Шевченківська вистава в міському театрі [70].

• У квітні — «Наймичка» І. Карпенко-Карого, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, також концерт у виконанні військової оркестру [44].

• У травні відбулися виїзди театру на фронт; 8, 13, 14, 15, 21, 24, 28 травня — «Наймичка» І. Карпенко-Карого; 10, 22, 31 — «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; 9, 23 — «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 7, 17 — «Безприданниця» О. Островського; 30 — для дітей перша вистава дитячого лялькового театру за казкою Андерсена «Свинопас» [50, 51, 63, 68].

• Червень: 21 — німецький концерт для цивільного населення; 11, 14 — «Наймичка» І. Карпенко-Карого; 13, 26 — «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 12, 25 — «Безприданниця» О. Островського; 17, 18, 19, 24 — «Пошились у дурні» М. Кропивницького [46, 52, 53, 54, 55].

• Липень: 5, 9 — концерт балету за участі німецького оркестру; 3 — «Безприданниця» О. Островського [56, 57, 58].

• Вересень: 6 — Великий концерт Військових оркестрів, 27 — «Пошились у дурні» М. Кропивницького [59, 64].

• За жовтень—грудень дані відсутні.

• 1943 рік. З січня по травень у Маріюпільському театрі відбулося 2 прем'єрні вистави, багаточисленні виїзди з концертами на фронт. Загалом театр дав 16 вистав.

• Січень: 21, 28 — «Безприданниця» О. Островського; 24, 31 — «Наймичка» І. Карпенко-Карого; 26, 29 — «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова [60, 66].

• Лютий: 2 — «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 4 — «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова [65].

• Березень — дані не відомі.

• Квітень: 14 — «Пошились у дурні» М. Кропивницького; 15 — «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; 16, 17 — «Вій» М. Гоголя [61].

• Травень: 6, 9 — «Вій» М. Гоголя; 7, 8 — «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка [62].

• 1944 рік. З листопада по грудень у Державному драматичному театрі відбулося 4 прем'єрні вистави, 1 концерт, багаточисленні виїзні вистави та концерти. Загалом театр дав 20 вистав.

• Листопад: 4, 11, 12 — «Анна Кареніна» Л. Толстого; 5, 8, 9 — «Одруження Белугіна» О. Островського; 7, 22, 23, 24, 26 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк, 19 — «Площа квітів» В. Ільєнков [9, 10, 11, 12, 13, 14, 15].

• Грудень: 6, 7, 8 — виїзні вистави; 12 — концерт Зінаїди Тарської; 17, 26, 28 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк; 29, 30 — «Одруження Белугіна» А. Островського [3, 4, 5, 6, 7, 8].

• 1945 рік. З січня по травень у Державному драматичному театрі відбулося 8 прем'єрних вистав, 3 концерти, багаточисленні виїзні вистави та концерти. Загалом театр дав 48 вистав.

• Січень: 3, 26 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк; 9, 10, 12, 17, 18 — «Так і буде» К. Сімонова; 4, 13, 28 — «Анна Кареніна» Л. Толстого [34, 35, 36, 37, 38, 39, 40].

• Лютий: 1, 2, 3 — виступ Чернівецького джаз-ансамблю; 4, 25 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк; 8, 9, 20, 24 — «Останні» М. Горького; 10, 21, 23 — «Так і буде» К. Сімонова [30, 31, 32, 33].

• Березень: 3, 4, 14 — «Останні» М. Горького; 9, 10, 18, 23 — «Велика Земля» С. Герасімов; 17, 31 — «Анна Кареніна» Л. Толстого; 24, 30 — «Так і буде» К. Сімонова; 28, 29 — «Одруження Бальзамінова» О. Островського [24, 25, 26, 27, 28, 29].

• Квітень: 3, 4, 7, 13, 14 — «Одруження Бальзамінова» А. Островського; 5 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк; 6 — «Так і буде» К. Сімонова; 8 — «Анна Кареніна» Л. Толстого; 15, 20 — «Останні» М. Горького [16, 17, 18, 19, 20, 21, 22].

• Травень: 10, 11 — «Інженер Сергєєв» В. Рокк [23].

Виходячи з наведеної інформації можна виокремити і систематизувати основні напрямки творчо-організаційної діяльності колективу:

У період активних бойових дій театр не діяв, але за першої ж можливості відновлював свою роботу. Таким чином, загалом театр під час війни працював — і коли місто було окуповане німцями, і коли місто було визволене.

Репертуар театру до окупації був російськомовним. Коли фашистські загарбники захопили місто, театрові було присвоєно звання ім. Т.Г. Шевченка. Вистави йшли винятково українською мовою. Концерти мали двомовний українсько-німецький лінгвістичний характер. Російська мова заборонялась. Творчий склад театру швидко пристосувався до нових умов і готував все нові і нові вистави. Коли місто було визволене, театр повернувся до російськомовного репертуару.

Під час окупації до репертуару театру бралися переважно п'єси українських драматургів, за винятком «Безприданниці» О. Островського.

У 1944—1945 рр. репертуар театру складався з сучасної радянської драматургії та російської класики.

Протягом 1941—1945 рр. колектив проводив активну гастрольно-концертну діяльність.

У звільненому Маріуполі театр частіше використовувався для партійних та інших публічних зібрань, аніж для показу вистав. Так, звичайно, вистави показувались, але всі вони носили переважно пропагандистсько-виховний характер в дусі радянської комуністичної ідеології.

У травні 2014 р. у Маріуполі почали відбуватися страшні події — виступи проросійських активістів. Причиною зіткнень між активістами так званої «Донецької Народної Республіки» та українськими військовими стали спроби звільнення адміністративних будівель міста від сепаратистів, які їх силою захопили. Це було в ніч з 6 на 7 травня 2014 року.

Протягом декількох днів точилося збройне протистояння. За офіційними даними загинуло 9 осіб, поранено 42. Також стало відомо зі слів міністра Внутрішніх Справ України Арсена Авакова про загибель 20 озброєних сепаратистів. Під час зіткнення загинули командир Дніпропетровської бригади територіальної оборони Сергій Демиденко та начальник Маріупольського міського управління ДАІ підполковник Віктор Саєнко.

10 травня міська влада міста Маріуполь оголосила днем жалоби за загиблими під час зіткнень.

Звичайно, що такі буремні події не могли не зачепити і міський театр Маріуполя. 10 і 11 травня, а це були субота та неділя, театр відмінив усі вистави. Але загалом можна стверджувати, що, незважаючи на виняткові обставини, — бої розгорталися в двохвилинній ході від будівлі театру, — театр не припиняв своєї роботи і продовжував приймати глядачів.

Статистика свідчить: у травні 2014 театр показав 26 вистав, з них 14 комедій: «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Занадто одружений таксист» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Божевільна історія піаніста» А. Барикко, «Батько у павутинні» Р. Куні, «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Примадонни» К. Людвига, «Люкс 13» Р. Куні, «Баба Шанель» М. Коляди, «Маленькі комедії» Г. Горіна, «Готель «Каліфорнія» Л. Лунарі, «Дама — Невидимка» П. Кальдерона, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова. За винятком відміненої у зв'язку з днем жалоби вистави «Зіта і Гіта» та перенесеної «Як Іван Василину виручав» М. Непряхіна, можна стверджувати, що репертуарна політика театру в зв'язку з антитерористичними діями не змінилась. І це цілком зрозуміло, адже театральний репертуар планується за 2—3 місяці і ситуаційно не підлягає корекції. При цьому треба віддати належне мужності та самопожертві виконавського складу театру, який за таких умов продовжував грати на сцені, вшановуючи відданість глядачів.

13 червня 2015 р. у Маріуполі сили антитерористичної операції повністю знищили центр дислокації терористів у місцевому ПТУ. Банк «Греческий», де перебували терористи, також був звільнили від терористів. Чотирьох силовиків поранено. Серед терористів —

5 вбитих, є поранені. До операції були залучені підрозділи Нацгвардії, спецпідрозділу МВС «Азов» та «Днепр-1», блокпости навколо міста охороняли військові Збройних сил України. Мешканці Маріуполя того дня не спали, по всьому місту було чути постріли.

Незважаючи на неспокійну ситуацію в місті, у червні театр показав 21 виставу, збільшилися вистави для дітей: «Занадто одружений таксист», «Люкс 13» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Як Іван Василину виручав» М. Непряхіна, «Батько у павутинні» Р. Куні, «Примадонни» К. Людвига, «Баба Шанель» Н. Коляди, «Готель «Каліфорнія» Л. Лунарі, «Побачення по середах» В. Красногорова. Лише 13 червня, коли у місті був оголошений початок антитерористичної операції, знову було перенесено на інший день музичну фантазію «Зіта і Гіта».

У липні на Театральній площі біля театру стартував концертний тур українських виконавців «На підтримку своїх». Сцена розташовувалась на ганку театру. Перед маріупольцями виступили українські виконавці, серед яких Антоніна Матвієнко, Арсен Мирзоян, група «ТаРута», «Пара нормальних», а також Марічка Яремчук, Анастасія Приходько, Руслана та інші. Руслана виступала довше за усіх, заспівала декілька українських пісень, прочитала молитву, а на завершення концерту з усією площею виконала Гімн України. Маріупольці, які прийшли на площу, підтримували співаків оплесками і відповідали на «Слава Україні» — «Героям слава». Крім того, розгорнули величезний український прапор. Охорону концерту разом з правоохоронцями здійснювали бійці батальйону «Азов».

У липні було показано 13 вистав та відбулося закриття 136-го театрального сезону. Репертуар театру на липень: «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Батько у павутинні» та «Люкс 13» Р. Куні, «Примадонни» К. Людвига, «Баба Шанель» М. Коляди.

18 жовтня 2014 р. відкрився новий, 137-й сезон Донецького академічного ордену Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя. Театр підготував для глядачів романтичну комедію «Сільвія» в постановці режисера Станіслава Непряхіна за однойменною п'єсою А. Герні.

За літній період склад трупи зазнав істотних змін. На жаль, театр прифронтового Маріуполя залишили багато провідних акторів — з трупи звільнилося 13 акторів, серед них ті, на яких тримався репертуар у театрі: заслужена артистка України Світлана Немчук, артисти Світлана Доронченко, Євгеній Халиченко і його дружина Ела Харченко, Олександр Кочетков, Інна Хотєєнкова, Ігор Васецький, Максим Юлін, Артем Шевкопляс і інші. Натомість вакантні посади заповнили лише шість артистів, серед них були і з досвідом роботи, і ті, які ще здобувають освіту. Вони напружено почали працювати над ролями у майбутніх прем'єрах. Репетиційний процес інтенсифікувався в рази, оскільки зміни в складі виконавців торкнулися всього діючого репертуару. Проте деякі вистави, на жаль, зовсім неможливо відновити, і не лише через акторський фактор, а й тому, що в деяких випадках фактично доводилось би наново ставити вистави, а режисери театру не мають на це можливостей.

Економічна ситуація в театрі також непроста. Щоб скоротити витрати, театрові довелося відкласти на подальший період дві витратні постановки «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна та «Позичте тенора» К. Людвіга [42].

Отже, в результаті організаційно-творчих трансформацій репертуар театру на жовтень 2014 р. був наповнений такими виставами: прем'єра «Сильвія» А.Р. Генрі, «Занадто одружений таксист», «Батько у павутинні» Р. Куні, «Танок на двох» Т. Москвіна, «Одруження Бальзамінова» О. Островського, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Примадонни» К. Людвига, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті.

У листопаді вийшла прем'єра вистави «З привітом, твої таргани» режисера А. Левченко за п'єсою О. Богаєва «Російська народна пошта».

Паралельно колектив створив дві вистави для дітей: на Малій сцені була представлена глядачам казка «Клаптики по закуточках» Г. Остера, яка стала виїзною виставою.

Через нестабільну ситуацію в Маріуполі населення тікає з міста. 11 листопада 2014 р. в Маріуполі з боку моря пролунав потужний вибух. Сили АТО продовжують контролювати ситуацію як на суші, так і на воді. Бойовики постійно обстрілюють місто. Мешканці знаходяться в постійному стресі, в страху за своє життя. Але театр продовжує свою самовіддану і натхненну працю.

Репертуар театру на листопад 2014 р. склали переважено оптимістичні комедії: «Сильвія» А.Р. Генрі, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» О. Богаєва, «Занадто одружений таксист» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Божевільна історія піаніста» А. Барикко, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Маленькі комедії» Г. Горіна, «Готель «Каліфорнія» Л. Лунарі, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова. Загалом 14 постановок.

Грудень 2014 р. виявився дуже складним для мешканців міста. 23 грудня вночі підірвали залізничний міст через річку Кальчик, через що було зупинено рух поїздів у районі залізничного вокзалу та морського торгового порту. Транспортний зв'язок з Маріуполем значно ускладнився. У містян поширилися певні панічні настрої.

Не дивлячись ні на що, театр продовжує свою роботу. У грудні напередодні зимових канікул глядачам була представлена нова дитяча вистава на основній сцені — популярна казка французького письменника Ш. Перро «Кіт у чоботях».

Репертуар на грудень 2014 склав 12 постановок: «Сильвія» А. Генрі, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» О. Богаєва, «Занадто одружений таксист» та «Батько у павутинні» Р. Куні, «Як стати безсмертним» А. Курейчика, «Зіта і Гіта» музична фантазія, «Маргарита» М. Булгакова, «Труффальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, «Готель «Каліфорнія» Л. Лунарі, «Граємо в дружню родину» М. Камолетті, «Побачення по середах» В. Красногорова.

Таким чином, аналізуючи репертуарну політику театру кінця сезону 2013—2014 рр. і середини сезону (грудень 2014 р.) 2014—2015 рр. можна зазначити:

• З травня по грудень 2014 р. театр показав 78 вистав. Переважали комедії.

• За цей проміжок часу з театру звільнилося 13 кращих акторів театру.

• Через економічну скруту і недостатнє фінансування театр відмовився від двох нових витратних постановок.

• Діючий репертуар втратив чотири вистави: «Як Іван Василину виручав» М. Непряхіна, «Люкс 13» Р. Куні, «Баба Шанель» Н. Коляди (згодом була повернута до репертуару), «Дама — Невидимка» П. Кальдерона.

• За цей же період з'явилося три нові постановки: «Сильвія» А. Генрі, «Танок на двох» Т. Москвіна, «З привітом, твої таргани» О. Богаєва.

Така тенденція свідчить про прагнення колективу боротися із ситуативними труднощами і надає підстави для оптимістичного прогнозу. Сподіваємось, що незабаром Україна пройде крізь період випробувань і глядачі Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя будуть жити та працювати в мирних умовах.

Підсумовуючи, варто зауважити, що театр завжди був і залишається відображенням суспільних подій. Важкі періоди в історії театру збігаються з важкими часами країни. Досліджуючи діяльність драматичного театру м. Маріуполя в роки Першої світової війни та в роки Української національно-демократичної революції, варто відзначити, що м. Маріуполь навіть у ці важкі для країни часи залишався одним з провідних культурних та театральних осередків нашої країни.

Місто Маріуполь було окуповане німецько-фашистськими загарбниками у січні 1942 р. за 23 дні. Театр не встигли евакуювати. Фашисти прагнули щонайшвидше позбутися будь-яких натяків на діяльність у місті радянської влади. Під час окупації в першу чергу в місті почали з'являтися (власне, перейменовуватись) нові місцеві газети, було перейменовано театр і, навіть, саме місто — газета отримала назву «Маріюпільська газета», а місто Маріуполь став Маріюполем. 15 березня 1942 р. Зимовий театр м. Маріуполя отримав нову назву Маріюпільський театр ім. Т.Г. Шевченка.

Першою виставою Маріюпільського театру ім. Т.Г. Шевченка під час окупації була комедія «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, режисер-постановник п. Зав'ялов. Актори показували нові вистави, також відбувалися виїзні вистави. Німецько-фашистські загарбники постійно відправляли групу акторів обслуговувати німецьких солдатів на фронт. Під час окупації театр показав 135 вистав, 140 концертів. В репертуарній політиці домінувала класична українська драматургія — п'єси І. Карпенка-Карого, І. Котляревського, М. Кропивницького. По-

ряд з нею активну позицію займала російська класика — твори О. Островського, М. Гоголя.

Маріуполь звільнили 10 вересня 1943 року. Театр ім. Т.Г. Шевченка отримав назву Державний драматичний театр м. Маріуполя.

Перша післявоєнна вистава — «Анна Кареніна» Л. Толстого. Ставилася російська класика, повернулася сучасна радянська п'єса. Сучасної української та зарубіжної драматургії не було. Також ставилися п'єси ідеологічного спрямування на замовлення комуністичної влади.

Нині Донецький академічний ордена Пошани обласний російський драматичний театр м. Маріуполя переживає, на жаль, також нелегкі часи. Місто Маріуполь вважається прифронтовим містом зони АТО. Але театр Маріуполя в цих важких умовах продовжує свою роботу — в вересні відкрито 137-й театральний сезон.

Вивчаючи 137-річну історію Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя можна виокремити три історичні періоди, які тісно пов'язані з воєнними діями, що відбувалися на Донеччині. Спільною характеристикою для всіх трьох періодів є активна творча діяльність колективу, незважаючи на складні соціально-політичні і матеріально-організаційні умови. Активна гастрольна діяльність колективу характерна лише для періоду німецької окупації. В інші періоди театр активно використовував лише стаціонарне приміщення.

Репертуарна політика всіх трьох періодів має свої характерні домінанти:

- 1914—1920 рр. — «п'єси-одноденки» на тему бойових хронік;
- 1942—1943 рр. — україномовний репертуар з переважанням української та російської класики;
- 1944—1945 рр. — повернення до радянської п'єси і збереження російської класики;
- 2014 р. — комедійно-розважальне спрямування вистав класичної та сучасної української, російської та зарубіжної драматургії; кадрова ситуація зазнала значних змін — звільнилося 13 кращих акторів театру, що негативно відображається на репертуарі; попри скрутну економічну ситуацію і театрі продовжують виходити прем'єри.

Досліджуючи творчо-організаційну діяльність Донецького академічного ордена Пошани обласного російського драматичного театру м. Маріуполя ми торкнулися питань репертуарної політики без врахувань глядацьких симпатій. Але ж театр завжди за своїм призначенням має бути посередником між особистістю і суспільством, відображати соціальні і художні потреби як одного, так і іншого, бути засобом взаємопізнання і взаємопристосування.

Наше дослідження лише поверхнево торкнулось формальних жанрово-мовних характеристик репертуару театру. Однак є сенс замислитись над тим, що це за вистави, про що і на кого розраховані. «Адже театр завжди є виразником громадських настроїв, дзеркалом моральних, економічних і психологічний пріоритетів соціуму. Він є моделлю суспільства» [71].

1. *Буров С.Д.* Из истори Мариупольского театра: годы, события, имена / С.Д. Буров, С.І. Отченашенко. — Мариуполь : ЗАТ, 2003. — 136 с.
2. Гастроли Украинского ансамбля // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 6.
3. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 171.
4. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 172.
5. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 175.
6. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 177.
7. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 178.
8. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 180.
9. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 160.
10. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 161.
11. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 164.
12. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 166.
13. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 167.
14. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 168.
15. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — № 169.
16. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 40.
17. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 42.
18. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 44.

19. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 46.
20. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 47.
21. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 48.
22. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — апрель. — № 49.
23. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — май. — № 55.
24. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 25.
25. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 31.
26. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 32.
27. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 33.
28. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 34.
29. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — март. — № 37.
30. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — февраль. — № 14.
31. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — февраль. — № 15.
32. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — февраль. — № 16.
33. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — февраль. — № 22.
34. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 1.
35. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 11.
36. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 12.
37. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 13.
38. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 5.
39. Госдрамтеатр // Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 7.
40. Госдрамтеатр //Приазовский рабочий. — 1945. — январь. — № 4.
41. До першої постановки театру // Приазовский рабочий. — 1943. — № 4.
42. *Еримишина Л.* Каким будет 137-й сезон драматического театра без любимых артистов и с новыми лицами? / Людмила Еримишина // Приазовский рабочий. — 2015. — № 73.
43. *Клаузевиц К.* О войне / Карл Клаузевиц. — Москва : Эксмо, 2007. — 861 с.
44. Концерт // Маріюпільська газета. — 1942. — 12 квітня. — № 44(71).
45. Маріупольському міському театру // Маріюпільська газета. — серпень. — 1943. — № 70.
46. Німецький концерт для цивільного населення // Маріюпільська газета. — травень. — 1942. — № 77.
47. Новогодний праздник будет радостным // Приазовский рабочий. — 1944. — декабрь. — № 179.
48. Оповещение // Приазовский рабочий. — 1944. — ноябрь. — №160.
49. Підсумки минулого і перспективи майбутнього сезону // Маріюпільська газета. — 1942. — липень. — № 82.
50. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — 6 травня. — № 54(81).
51. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — 23 травня. — № 63(90).
52. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — травень. — № 68(95).
53. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. —травень. — № 75.
54. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — травень. — № 77.
55. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — травень. — № 78.
56. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — липень. — № 81.
57. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — липень. — № 83.
58. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — липень. — № 84.
59. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — вересень. — № 113.
60. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1943. — січень. — № 8.
61. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1943. — квітень. — № 40.
62. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1943. — травень. — № 50.
63. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — травень. — № 60(87).
64. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1942. — вересень. — № 124.
65. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1943. — лютий. — № 13.
66. Репертуар театру ім. Т.Г. Шевченка // Маріюпільська газета. — 1943. — січень. — № 10.
67. Театр Т.Г. Шевченка на фронті // Маріюпільська газета. — 1942. — 5 травня. —— № 53(80).
68. Театр Т.Г. Шевченка на фронті // Маріюпільська газета. — 1942. — 5 травня. — № 53(80).
69. Шевченківські дні в Маріюполі. Урочиста Шевченківська вистава в міському театрі // Маріюпільська газета. — 1942. — 17 березня. — № 32(59).
70. Шевченківські дні в Маріюполі. Урочиста Шевченківська вистава в міському театрі // Маріюпільська газета. — 1942. — 17 березня. — № 32(59).
71. Юдова-Романова К.В. Репертуарна політика драматичних театрів України на сучасному етапі // Вісник ДАКККіМ. — Київ : Міленіум, 2004. — № 2. — С. 53—61, 77.

72. *Яруцкий Л.* Мариупольская старина: рассказы краеведа / Л. Яруцкий. — Мариуполь, 1991. — 428 с.
73. *Яруцкий Л.* Пушкин в Приазовье: лит.-краев. очерк / Л. Яруцкий. — Мариуполь, 1991. — 140 с.
74. *Яруцкий Л.* Старейший в Украине: из истории Донецкого обласного драматического театра (г. Мариуполь) / Л. Яруцкий. — Мариуполь, 1998. — 103 с.
75. История мариупольского театра [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://dramtheatre.com.ua/istorija.html. — Загол. з екрану.
76. Порошенко назвав АТО на Донбасі «Вітчизняною війною-2014» / УНІАН [Электронный ресурс]. — Режим доступу: http://www.unian.ua/politics/1001825-poroshenko-nazvav-ato-na-donbasi-vitchiznyanoyu-viynoyu-2014.html. — Загол. з екрану.
77. Указ президента України № 405/2014 Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 13 квітня 2014 року «Про невідкладні заходи щодо подолання терористичної загрози і збереження територіальної цілісності України» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.rnbo.gov.ua/documents/343.html. — Загол. з екрану.

Kateryna Yudova-Romanova, Anastasiya Beschastna

THE MARIUPOL THEATRE OF DRAMA. LANDMARKS OF BECOMING

The article is presenting and methodizing the traditional and the modern trends of the creational and organizational activities of the Order of Merit of the Donetsk Regional Academic Russian Drama Theatre of Mariupol town in times of hostilities (1914—1920, 1941—1945, 2014). The authors define the main periods in the history of the theater, related to the hostilities, characterize the trends in the creational and organizational activities of the theater in the context of military and historical events in the region, clarify the main repertoire of the theater and language policy in times of war.

Keywords: Donetsk Academic Order of Merit Regional Russian Drama of Mariupol Theatre, hostilities 1914—1920, 1941—1945, 2014, repertoire, touring activity.

Катерина Юдова-Романова, Анастасия Бесчастна

МАРИУПОЛЬСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ВЕХИ СТАНОВЛЕНИЯ

Рассматриваются и систематизируются традиционные и новейшие тенденции творческо- организационной деятельности нынешнего Донецкого академического ордена Почета областного русского драматического театра г. Мариуполя в периоды военных действий (1914—1920, 1941—1945, 2014 гг.). Авторы определяют основные вехи становления театра, подают характеристику творчески организационной деятельности театра в контексте военно-исторических событий в регионе, выясняют основы репертуарной и языковой политики театра в указанные периоды.

Ключевые слова: Донецкий академический ордена Почета областной русский драматический театр г. Мариуполь, военные действия 1914—1920, 1941—1945, 2014 гг., репертуар, гастрольная деятельность.



Василь КОСІВ

УКРАЇНСЬКА НАДРЕАЛЬНІСТЬ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ЕСТРАДНОГО ПЛАКАТА 1970—1980-х років

«Механізм, який тут застосований, міг би стати об'єктом наукового пояснення, на яке я не здатний. Це пояснення було б цінним, навіть неспростовним, але таємниця залишилася б незмінною».
Лист Рене Магрітта до Мішеля Фуко, 4 червня 1966 р. [5, с. 58]

Стаття висвітлює приклади сюрреалізму у графічному дизайні українського естрадного плаката 1970—1980-х років. Неприйнятний в радянському образотворчому мистецтві, цей стиль в українському естрадному плакаті представлений двома напрямками. Перший творив ілюзію надреальності за допомогою несподіваного, хаотичного зіставлення реалістичних зображень, і в цьому уподібнювався до творів Рене Магрітта та інших відомих сюрреалістів. Другий, співзвучно з творами польських та чеських художників плаката, за допомогою метафор зашифровував суспільно-важливі повідомлення. Поєднання традиційних народних мотивів зі стилістикою модного західного напрямку формувало конотацію «сучасності» української культури.

Ключові слова: графічний дизайн, український естрадний плакат, вокально-інструментальні ансамблі, сюрреалізм, надреальне, дивовижне, моторошне, метафора.

Поміщені в скляну призму музиканти літають над хмарами, дівчата в українських національних костюмах розривають межі реального світу і опиняються в космосі, голова Тараса Петриненка ширяє над морськими хвилями, а в нічному київському небі дзвонять сотні дзвонів… Глядач все ще знаходиться в радянській дійсності 70—80-х років, проте його свідомість втрачає точку опори разом із цими несподіваними, інколи моторошними картинами. Зі звичним, упізнаваним світом щось відбувається, логіка речей порушена, проте нічого не зруйновано, натомість утворюється нова, дивовижна реальність. Триває цей ефект недовго, оскільки плакáти в дусі сюрреалізму були швидше винятками у візуальному середовищі того часу. В політичній агітації про такі прийоми не могло бути й мови — до самого кінця 80-х тут панує метод соціалістичного реалізму, експерименти обмежуються ступенем стилізації та авторськими техніками. Лише на кіноафішах, у театральному, виставковому, естрадному — тобто в «культурному» плакаті інколи з'являлися сюрреалістичні образи.

Звертання до українського радянського плаката в наукових та популярних публікаціях відбувається, зазвичай, в контексті вивчення поширеної тематики, ідеологічних та образотворчих доктрин і обмежень [1]. Найчастіше він виступає допоміжним візуальним матеріалом, «ілюстрацією» конкретного історичного періоду. Стилістика розглядається, в основному, на прикладах соціалістичного реалізму, який найкраще проявився у жанрі політичної пропаганди [3]. Окремі праці присвячені театральному та кіноплакату, натомість естрадний плакат, з його модерністськими експериментами та візуальними курйозами, не вписується до загальної течії і залишається поза увагою. Тим не менше, у порівнянні з політичним плакатом, до якого радянський глядач «звикав» настільки, що не зауважував, естрадний плакат був ближчий до людини у щоденному житті. Він змушував зупинитись, його розглядали, читали і користувалися ним як джерелом інформації. Крім того, «нерадянські» стилістичні нотки, особливо сполучені з традиційними національними елементами, передавали глядачеві значно глибше повідомлення, ніж було написано в тексті аркуша. У поєднанні з тематикою української пісні ці твори виконували функцію візуального осучаснення національної ідентичності. Зважаючи на це розгляд естрадного плаката сьогодні видається особливо актуальним.

Об'єктом дослідження є плакати для гуртів та виконавців української естради з огляду на їх комунікативну особливість, яка полягає у двох аспектах. По-перше, окрім заданої назви колективу або імен виконавців, усі інші смисли формуються безпосередньо дизайнером. По-друге, візуалізація музичного мистецтва (навіть при наявності конкретних текстів пісень) завжди є більш абстрактною у порівнянні з іншими видами. Тому на таких творах найкраще вивчати формування і модифікацію візуальної ідентичності «уявних» (за Б. Андерсоном) спільнот, до яких належить нація і народ. Натомість, в театральному та кіноплакаті (нерідко більш професійному та цікавішому графічно, особливо в стилістиці сюрреалізму), зміст та основне повідомлення твору вже сформоване драматургом, сценаристом, режисером чи художником-постановником, а дизайнер плаката (навіть у найсміливіших прикладах) залишається лише його передавачем чи інтерпретатором. В естрадному ж плакаті, особливо що стосується реклами вокально-інструментальних ансамблів, дизайнер виступає одноосібним творцем візуальних повідомлень, що нерідко виходять за межі поставленого завдання і стосуються широких понять «української пісні», «української культури» та «українського народу» загалом.

Ці останні, широкі поняття, могли конструюватися автором свідомо як частина візуальної комунікації, або ж поставати без попередньої інтенції та відчитуватися лише глядачем. У випадку сюрреалізму це складно визначити, до того ж, інколи автори самі не спроможні пояснити свій задум (промовистими є наведені в епіграфі слова Рене Магрітта). Тим не менше, інтерв'ю, проведені з кількома авторами плакатів в лютому 2015 р., де вони розкривають певні мотивації та творчі методи, стали цінним першоджерелом для дослідження.

Джерельну базу склала колекція плаката Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Оскільки бібліотека отримувала обов'язковий примірник кожного твору, що його видавали всі видавництва України, її фонди дають можливість проведення вичерпних досліджень та формулювання об'єктивних висновків. Авторами більшості естрадних плакатів були київські художники, оскільки організація гастрольної діяльності, у тому числі виготовлення плакатів, здійснювалася централізовано,





Іл. 1. Реклама фірми «Оліветті» в журналі «Graphic Design», № 61—62, Токіо, 1976 р.

зокрема через «Укрконцерт». Останні твори такого характеру побачили світ на початку 90-х, коли внаслідок економічних та політичних змін державне фінансування естрадних колективів майже припинилося. Тираж (в середньому 3000 примірників), друкувався переважно російською мовою з розрахунку на глядачів не лише УРСР, але всього Радянського Союзу та країн соціалістичного табору.



Іл. 2. Автор невідомий. Плакат для ВІА «Мрія». 1974 р.



Іл. 3. Валерій Вітер. Плакат для ВІА «Кобза». 1978 р.

Видавництво естрадного плаката активізується від початку 1970-х рр. із появою музичних біґ-біт колективів, що виникли в середовищі студентської самодіяльності та виступали під офіційною радянською назвою «ВІА» — вокально-інструментальні ансамблі. Прикріплювалися такі колективи до обласних філармоній чи будинків народної творчості. Як зазначає Олексій Бойко, «основною відмінною рисою біґ-біт гуртів в Україні була орієнтація на український пісенний фольклор. Новостворені ВІА спочатку наслідували західно-європейські біґ-бітові зразки, але з часом в них окреслився потяг до широкого мелодизму та національного фольклору, до виконання народних пісень у стилево оновленому ритмізованому аранжуванні» [7, с. 4].

Методи поєднання західної музики з українською пісенною традицією та утворення характерного звучання вокально-інструментальних ансамблів продовжувалися також у їхній візуальній презентації, зокрема моделюванні сценічних костюмів та у графічному дизайні рекламних плакатів. Не всі вони були високого професійного рівня, однак більшість представляє формулу сполучення традиційного і сучасного. Так, як із поєднання електрогітари і бандури виникла електробандура (ВІА «Кобза»), як із накладання орнаментів народної вишивки на модні на Заході лінії одягу виникли сценічні костюми, як із додавання західного словосполучення «синтез-група» до українського слова «Стожари» народилася повна назва колективу, так і в плакатах актуальні напрямки західного мистецтва поєднувалися з українським народним одягом, орнаментами вишивки чи ткацтва, або просто перетворювали на модний логотип характерне українське слово. Крім сюрреалізму, в українському естрадному плакаті зустрічається оптичне мистецтво (оп-арт), поп-арт та психоделічна стилістика, які за схожими принципами поєднуються з національними елементами, таким чином візуально модернізуючи українську ідентичність.

Усі художники плаката, з якими були записані інтерв'ю, стверджують, що навіть у 70-х рр. «залізна завіса», яка закривала їх від західного світу, була не така вже й монолітна[1]. Залишалися канали комунікації, через які в Радянському Союзі дізнавалися про західну культуру. Те, що відбувалося в капіталістичних країнах, швидше і легше приходи-

[1] Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. Вітер, Валерій. Інтерв'ю 26 лютого 2015 р. Київ. Шостя, Віталій. Інтерв'ю 5 лютого 2015 р. Київ // Архів автора.

ло до т.зв. соціалістичного табору, а звідти — за допомогою радіо та періодичних видань — до СРСР. Молодь слухала записи західноєвропейських виконавців, а також музику груп із соціалістичних країн, що виникли під їхнім впливом, як наприклад польські «Червоні гітари». Багато художників, а також викладачів мистецьких навчальних закладів передплачували періодичні видання Німецької Демократичної Республіки, Чехословаччини, Угорщини, Болгарії, Польщі. З кінця 60-х років художники починають їздити за кордон для відвідання виставок, а також надсилати свої роботи на бієнале плаката в Брно і Варшаві. Досвід спілкування із закордонними колегами, привезені каталоги мали великий вплив на мистецьке середовище тогочасної Радянської України.

Найчастіше з усіх країн у цьому аспекті згадується Польща. Творча свобода була тут найбільшою у порівнянні з сусідами. Що стосується плаката, польські графіки вільно експериментували із західними стилями, а також витворили свою власну мову, що отримала назву «польська школа плаката». Навіть офіційні цензуровані публікації визнавали важливість цієї свободи: «Авторитет, який здобуває це мистецтво [плаката], призводить до того, що інституції, які замовляють плакати, не обмежують графіка, але довіряють його таланту і розумінню пропагандистсько-графічного впливу плаката. Це стає заохоченням до новаторських пошуків і творення нових форм плакатної графіки» [6, с. 4]. Окрім колажу як виключно технічного прийому (що використовувався багатьма авторами), деякі польські графіки, зокрема Роман Цєслєвіч, Вальдемар Свєжи, Ян Лєніца, Францішек Старовєйскі, звертаються до традиції сюрреалізму. Несподівані, шокуючі образи часом не стільки передають конкретне повідомлення, як створюють певний настрій і відносяться радше до творів мистецтва, аніж до графічного дизайну.
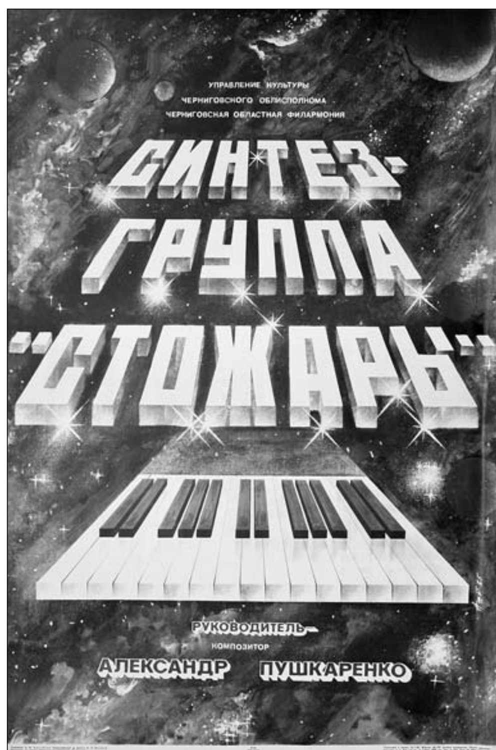
В сусідній Чехословаччині до певної міри неперервну традицію довоєнного сюрреалізму (Їндрих Штирскі, Карел Тайґе) в театральному та кіноплакаті продовжували Карел Тайссиг, Йозеф Вилєтял, Ян Шванкмаєр. Разом зі своїми польськими колегами автори сюрреалістичних плакатів не лише повторюють прийоми раннього сюрреалізму, але в побудові композиції, шрифтовій графіці ідуть далі,



Іл. 4. Валерій Вітер. Плакат для тріо «Стеценко». 1984 р.

остаточно звільняються від усталених правил професійного дизайну, перевершуючи у цьому аспекті довоєнні експерименти. Рік Пойнор, американський теоретик дизайну, куратор виставок сюрреалістичного дизайну зауважує: «В 1960-х роках бачимо свідомо звільнений дизайн: модульна сітка зруйнована, написи від руки замість типографіки. Бачимо щось нове і запитуємо: Чому оригінальний, класичний сюрреалізм 20-х років не прийшов до таких візуальних висновків? Якщо ти збираєшся робити революцію в живописі, відкриваючи його для підсвідомого, чому не можна зробити цього з типографікою і графічним дизайном?» [13].

Паралельно до східноєвропейських графічних та інтелектуальних пошуків у стилістиці сюрреалізму відбувається його комерціалізація і масове цитування в ілюстрації та комерційній рекламі Західної Європи, США, Японії. Здатність сюрреалізму зупиняти, приковувати увагу глядача, паралізувати незвичайною красою, з маркетингової точки зору було вигідним знаряддям диференціації торгової марки. «Було також багато банального використання сюрреалізму, яке звужувало його до чисто декоративного стилю, позбавленого раннього радикалізму. ... Постійна проблема сюрре-



Іл. 5. Ашот Арутюнян. Плакат для синтез-групи «Стожари». 1985 р.

алізму полягає в тому, що кожного разу, коли він з'являвся після 30-х років, він, як правило, був у якості «пастішу». ... Кожен мистецький рух зазнавав певної комерціалізації, але небагато з них постраждали в цьому процесі настільки сильно» — зазначає Аліса Ровсторн з нагоди черговоі виставки, присвяченої сюрреалізму [14]. Глобалізацію цього тренду демонструє реклама італійського бренду «Оліветті» на обкладинках японських журналів 70-х (Іл. 1). Продукти фірми (друкарські машинки та комп'ютери) перетворюються на літальні об'єкти і стають елементами містичних пейзажів, переваги техніки та програмного забезпечення візуалізовуються символічною кулею та силуетом птаха. Очевидно, що завдяки масовості поширення, такі приклади сюрреалізму в рекламі були відомі в СРСР не гірше, ніж твори, виставлені на міжнародних бієнале.

На цьому тлі українські сюрреалістичні плакати 70-х років, що рекламують музичні гурти, виглядають цілком сучасними. У 1974 р. для ансамблю «Мрія» невідомий художник використав прийом Рене Магрітта, коли рамка, накладена на реальне середовище, дещо модифікує його, проявляючи окремі елементи в «новій реальності» (Іл. 2). Цю зміну (появу хмар і сонця) можна відчитувати як ілюстрацію самої «мрії», проте тут ще немає тієї метафоричності і символізму, що притаманні польським і чеським творам, а також пізнішим українським композиціям. У 1978 р. художник і соліст ВІА «Кобза» Валерій Вітер у плакаті для свого ансамблю (Іл. 3) створив сюрреалістичне зіставлення «реального» неба, яке раптово перетворюється на його «зображення», із груповим фото музикантів в яскравих сценічних костюмах. Цей ефект непевності, коли реальний світ кудись щезає, був ключовим для «класиків» стилю 20—30-х рр., які намагалися викликати в читача і глядача «збудливо дезорієнтуюче відчуття, немовби у світовому панцирі нормальності відкрилася тріщина, через яку все вислизає» [12].

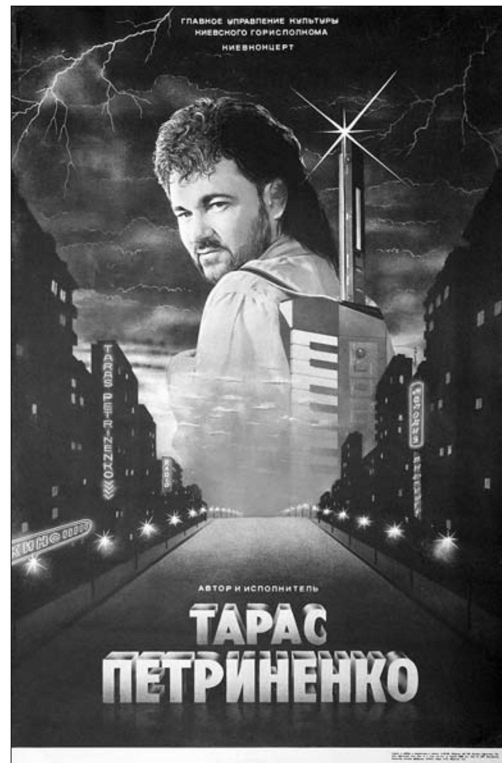
У плакаті для «Кобзи» накладається декілька шарів реальності, які заперечують одна одну. Небо немовби реальне — але воно згортається як завіса; музиканти немовби реальні (використане фото!) — але ж вони тотожні картині, з якої знімають покривало і перетворюються на «зображення»; метелик немовби реальний, адже маніпулює першим і другим — але його стилістика підкреслено стилізована, анімаційна і не схожа на «справжнє» відображення дійсності; солідна тривимірна рамка з логотипом назви гурту немовби реальні, стабільні, бо за допомогою падаючої тіні винесені на передній план, — але той же метелик вилітає з рамки, як з картини, (перекриває її) і опиняється в наступній реальності... Таким чином, коло замикається і наступає повна дезорієнтація глядача, оскільки його свідомість по декілька разів повертається, щоб розгадати загадку, намагається знайти точку опори, але не знаходить її. При цьому, з'являється характеристика твору, яку Андре Бретон називає «дивовижний», — краса, яка притягує і від якої важко відірватися. У маніфесті сюрреалізму 1924 р. він проголошує: «Давайте скажемо прямо: дивовижне завжди прекрасне, все, що дивовижне — прекрасне, тільки дивовижне може бути прекрасним» [8, с. 11].

У цьому процесі назва традиційного інструмента «кобза» та орнаменти народної вишивки на костюмах музикантів творять ще один рівень сюрреалістичного зіставлення українського національного фольклору із західноєвропейським модерністським

напрямком мистецтва. Знайомим для сучасного глядача є і одне і друге, але оскільки, зазвичай, вони існують в різних реальностях, — поєднання виходить несподіване, неоднозначне, «дивовижне». Варто зауважити, що аналогічне поєднання народної пісенної традиції із західною масовою культурою в музиці «Кобзи» мало великий успіх. Елементи, що перебували немовби на різних полюсах, успішно поєдналися, утворивши нову реальність. При цьому, і в музиці, і в графічному дизайні, окрім свідомого пошуку нових композиційно-формальних властивостей творів, формувалася конотація «сучасності» української культури та українського народу загалом.

Трохи пізніше Валерій Вітер знову звертається до сюрреалістичного зіставлення різної дійсності у плакаті для камерного інструментального тріо «Стеценко» (Іл. 4). Типографіка знаходиться на абстрактному фоні градієнтної розтяжки від чорного до білого. У ньому прорізане «вікно» у формі скрипки, за яким на передньому плані зображені клавіші фортепіано, а за ними — мальовничий краєвид українського села, з хатками, тополями і річкою. Особливо несподіваним виглядає оптичне продовження та перетворення реалістично намальованих клавіш музичного інструмента на борозни зораного поля.

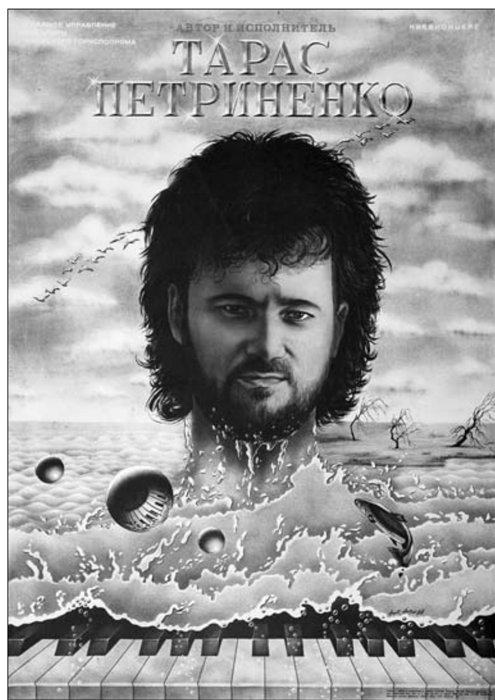
Фантастичний простір створює у своїх естрадних плакатах і київський художник вірменського походження Ашот Арутюнян. У плакаті для групи «Стожари» 1985 р. (Іл. 5) він не такий багатозначний, як у Валерія Вітера, адже «сцена» явно відбувається «у космосі». Скупчення зірок, більші та менші планети оточують назву колективу, що летить в безмежність. Але, окрім трьох рядків літер, що є самі по собі абстрактними елементами, до цього руху приєднуються натуралістично намальовані клавіші музичного інструмента, що додає картині надреального звучання. На художника, який насамперед працював з кіноафішею (у столичних кінотеатрах «Київ» і «Кінопанорама»), не могли не вплинути прийоми і стилістика реклами і титрів західних фільмів. Зокрема, космічна перспектива «Стожар» майже миттєво нагадує «Зоряні війни». Інший плакат у стилістиці західного кінематографа Ашот Арутюнян створює 1987 р. для Тараса Петриненка (Іл. 6). Картина схожа на



Іл. 6. Ашот Арутюнян. Плакат Тараса Петриненка. 1987 р.

анонс фільму-бойовика: нічне безлюдно-моторошне місто, у якому ось-ось трапиться (або вже трапилося) щось недобре, але на небі з'являється гігантський образ-привид воїна-захисника, який стоїть на варті (або щойно врятував мирних мешканців). «Озброєний» Тарас Петриненко своїм музичним інструментом, що відблискує неначе меч за спиною самурая...

Ще один плакат для Тараса Петриненка (1988 р.) автор виконує в дусі «натуралістичного сюрреалізму» (Іл. 7). Це напрямок, у якому працювали Рене Магрітт і Сальвадор Далі, а також численні художники-послідовники та дизайнери комерційної реклами, де «... впізнавані сцени і об'єкти, вилучені з природного контексту, спотворені і поєднані фантастичними способами, немов би уві сні» [4, с. 315]. За допомогою натуралістичної техніки (ніяких спотворень чи стилізацій) автори малювали пейзажі, натюрморти, портрети, немов би відтворюючи «звичне». Це ще більше шокувало глядача, який з перших секунд починав «вірити» чи довіряти зображенню, настроювався на хвилю фотографічного відтворення дійсності, а тоді був збитий з пантелику більшим чи меншим «зсувом», нелогічним зіставленням. На плакаті зображений не



Іл. 7. Ашот Арутюнян. Плакат Тараса Петриненка. 1988 р.

стільки гіперреалістичний портрет Петриненка, як його голова, що виринула з моря, здіймаючи хвилі. Здивована рибина також вистрибнула з води і дивиться на таку появу. Позаду — острів з сухими деревами, що немовби підкреслено прийшли з картин Далі. Уся ця картина могла би завершитися на рівні «дивного» пейзажу, але автор у своїй фантазії йде далі. На передньому плані хвилі неначе піднімаються, як завіса, вказуючи на «нереальність» пейзажу, і знизу з'являються клавіші музичного інструмента. На цьому рівні зображення також не завершується, адже з нижнього краю картини на найближчому до глядача плані піднімаються бульбашки повітря, в яких відображається і море, і клавіші... На запитання про ідею свого плаката автор відповідає так: «Ідея? Ну як я можу сказати? Просто робив щось незвичайне, щоб приваблювало. Не обов'язково щоб була якась ідея. Можна було б каплю зробити, а потім його портрет в тій каплі... А море, риби — це просто фантазія...»[2].

З одного боку, плакат Ашота Арутюняна наслідує стилістику («пастіш») і комерціалізує оригінальний стиль, проте з іншого — випадковість вибору того чи іншого конкретного зображення та способу їх поєднання нав'язує до несвідомого. Таким чином, за методом створення ця робота є найближчою до визначення, яке дав сюрреалізму його засновник Андре Бретон: «Сюрреалізм. Чистий психічний автоматизм, за допомогою якого можна виразити усно або письмово, або будь-яким іншим способом, реальне функціонування думки. Диктат думки, поза всіляким контролем з боку розуму, вільний від будь-яких естетичних або моральних міркувань» [8]. При цьому, як зазначає автор плаката, альбоми Далі і Магрітта у нього були, але теорією сюрреалізму, зв'язками з психоаналізом він не особливо цікавився. «Я в це не вникав, чесно. Я звичайно читав дещо, але не вникав. Ті роботи мені подобалися просто як щось нове...»[3]. Потрібно додати, що національного аспекту, свідомості візуалізації української пісні та української культури, автор на той час також не мав, відчуваючи себе «радянською людиною». «Не було тоді такого завдання. Ми жили в Радянському Союзі!.. Тоді, що в Білорусії, що в Грузії, що в Естонії був Радянський Союз!»[4]. Однак для глядачів плакатів, шанувальників творчості «Стожар» і Петриненка, в свідомості яких (за Р. Бартом) і народжується зміст будь-якого твору, розповідь про українську пісню мовою західної культури означала її модернізацію й актуалізацію.

Плідним, однак не зовсім професійним дизайнером плакатів був Ю. Аксьонов. У співпраці з іншими авторами (Афанасьєв, Балашов, Хромов, Артанов) він виконав ряд сумнівних з точки зору графічного дизайну робіт, що були видрукувані Київською нотною фабрикою декількатисячними тиражами. Ашот Арутюнян пояснює це тим, що високі гонорари (від 200 крб.), що їх отримував художник за естрадний плакат на початку 80-х, породили в середовищі Укрконцерту, Київконцерту та інших організацій заробітчанство і корупцію[5]. Однак, якщо абстрагуватися від професійної дизайнерської оцінки, ці твори за своєю стилістикою

[2] Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. // Архів автора.

[3] Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. // Архів автора.

[4] Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. // Архів автора.

[5] Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. // Архів автора.

також належать до сюрреалізму. У плакаті для фольклорного колективу «Веселка» 1981 р. (Іл. 8) за допомогою техніки колажу фотографія учасниць ансамблю в народних костюмах вирізана за контурами фігур і вставлена в «космічну» реальність. При чому, потрапляють вони туди з іншої, земної реальності, розриваючи папір космічного зображення, так, що в результаті стає незрозуміло, яке ж середовище є справжнім. Артисти дніпропетровської групи «Дніпро» на плакаті того ж року (Іл. 9) також літають понад хмарами, однак тут автор помістив їх в акваріум, з якого хлопці вириваються, розбиваючи скло. Пощерблені блоки літер назви ансамблю нав'язують до меланхолійного настрою робіт Далі. Не витрачаючи багато часу на виконання цих плакатів, автори користуються фотографією, колажують її з реалістичними хмарами, виконаними аерографом. Народжений кубістами, продовжений футуристами, дадаїстами і конструктивістами, нарешті розвинений сюрреалістами колаж у згаданих українських плакатах 1970—1980-х рр. міг бути суцільно «живописним» (як в роботах А. Арутюняна), або вміщати вирізки зображень у різних техніках (як у В. Вітера та інших авторів). Комунікативна сторона твору від цього дещо змінювалася, адже різна техніка означала різну реальність, проте загальний сюрреалістичний настрій залишався.



Іл. 8. Ю. Аксенов, Ю. Балашов. Плакат для фольклорного ансамблю «Веселка». 1981 р.

В усіх наведених нами прикладах сюрреалістичного плаката, не зважаючи на їхню різноманітність, для авторів була важлива формальна сторона твору, стилістичні прийоми, композиційні та технологічні знахідки. Справді, новизна і свіжість графічного виразу (особливо в порівнянні з радянською практикою) — це перше, на що звертали увагу українські художники, знайомлячись із закордонними виставками. В роботах польських і чеських колег, прикладах комерційної реклами вони бачили насамперед сміливий візуальний експеримент. Проте дуже швидко (особливо це стосується освічених, дипломованих митців) акцент перемістився на комунікативну складову. Адже Роман Цеслевіч, Францішек Старовєйскі, Вальдемар Свєжи та інші графіки, окрім формальних новацій, пропонували щось більше. Їхні твори «...віддаються імпульсам неконтрольованої, суб'єктивної, мрійливої логіки... Вони показують, що графічний дизайн також може бути місцем, де можна зустріти щось дивне, фантастичне і моторошне, заново відкрити втрачене відчуття загадковості...» [10]. Таким чином створювався відповідний настрій, глядач немовби налаштовувався на потрібну хвилю, пов'язану з темою плаката. Більшість польських авторів застосовували семантичні трансформації — прийоми метафори, метонімії, гіперболи та інших засобів — коли зображені предмети безпосередньо не ілюстрували зміст, а лише передавали інформацію про схожість або зв'язок з об'єктом комунікації. Наступала певна стадія, коли за стилістикою твір виглядав цілком сюрреалістично, проте концептуально — це вже не був сюрреалізм, оскільки включалася логіка, глядач запрошувався до розв'язання інтелектуальних загадок, з'являлися іронія і сарказм.

В Українському графічному дизайні також можна відмітити подібний інтелектуальний, метафоричний сюрреалізм. Особливо це стосується театрального та кіноплаката, де цей метод проявляється від 1970-х рр., а його розквіт припадає на кінець 80-х — роки т. зв. «перебудови». Один з найбільш плідних і успішних художників плаката, Віталій Шостя, розповідає про появу цих комуні-



Іл. 9. Ю. Аксенов, Афанасьєв. Плакат для групи «Дніпро». 1981 р.

кативних прийомів на початку своєї творчості, коли старшокурсником почав їздити на виставки до Польщі. «Стало зрозуміло, що світ образів не складається тільки з фігури людини чи її деталей — того, що використовувалось в [радянському] плакаті. Я почав принципово відмовлятися від використання зображення людини в плакаті, ... вважав, що будь-який елемент який знаходиться в людському середовищі, може стати образом, якщо ти зможеш це з ним зробити. Якщо внесеш в нього певну зміну — це стане думкою. І тому це були метафори...»[6]. У своєму плакаті 1989 р. «Прозріте, люди, день настав!» (Іл. 10) автор вибудовує кілька рівнів семантичних перетворень. По-перше, рядки вірша Т. Шевченка в контексті тогочасних подій сприймаються як ствердження перемоги справедливості, відродження того, що було пригноблене і заборонене комуністичною владою. По-друге, зіставлення реалістично зображених будяків і стилізованої за мотивами народного орнаменту квітки говорить про те, що відроджується саме Україна. І нарешті, сірість, одноманітність бур'яну пробивається кольором і багатством форми фантастичної квітки, у чому відчитується порівняння радянської безликої культури з національною своєрідністю. Оскільки в розмовній мові стосовно бур'яну вживають дієслово «заглушив» (що також є метафорою), плакат говорить про те, що відбувалося з українською культурою протягом багатьох років. Таким чином, створюючи сюрреалістичний за стилістикою пейзаж з дивною різномасштабністю планів і поєднуючи в одному колажі графічну мову різних видів мистецтва, лише за допомогою зображення рослин автор формує складні соціально-політичні повідомлення.

Плакат Андрія Вишневського та Юрія Панфілова, що був створений 1989 р. для першої Київської бієнале плаката під девізом «Екологія культури», у своїй назві говорить про проблему прямо: «Геноцид культури — геноцид народу» (Іл. 11). Автори використовують метафору і т. зв. «звуження», або синекдоху, коли одне вбрання (вишита сорочка) заміняє широке поняття (національної культури), а інше (гамівна сорочка) — символізує «поневолення». Однак, крім цього логічного «прочитання» твору, проявляється ще один рівень його сприйняття. Вишиванка, що перетворюється на гамівну сорочку, відсилає до неоднозначної та неконтрольованої підсвідомості, про яку говорили психоаналітики-теоретики сюрреалізму. В такому світлі образ на плакаті немовби представляє жахливе видіння чи кошмарний сон. Насилля і знущання з одного боку, беззахисність та безпорадність з іншого, розширюють палітру емоцій глядача.

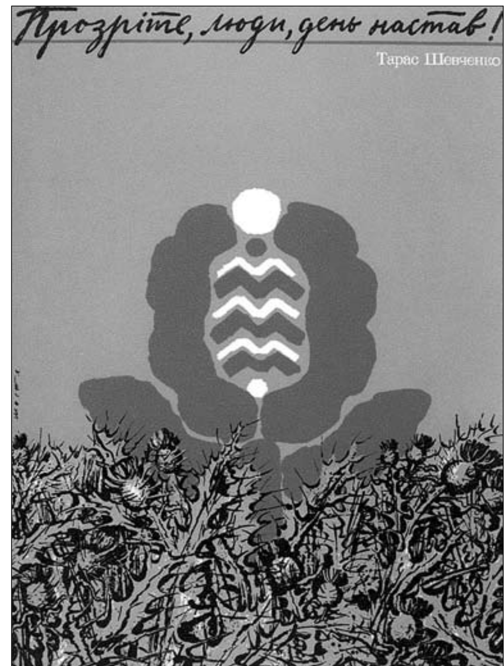
Моторошне відчуття створює плакат Валерія Вітера для українського хору духовної музики «Дзвони» (Іл. 12). «Моторошне», як пояснює його в однойменній статті 1919 р. Зигмунд Фрейд [9], що з'являється від переміщення звичних речей до незвичного контексту і представлення їх у несподіваному світлі. На розверненому по-горизонталі форматі автор зобразив нічну панораму Києва з силуетами Лаври, що відбиваються у водному дзеркалі Дніпра. Дрібні зірки над лінією горизонту поступово збільшуються і перетворюються на велетенських розгойданих дзвонів у верхній частині формату. Плакат створює майже акустичний ефект і анонсує звучання хору, але окрім прямої ілюстрації назви колективу, тут прочитується символіка

[6] Шостя, Віталій. Інтерв'ю 5 лютого 2015 р. Київ // Архів автора.

пробудження, заклику. Не стільки розміри, як нереальна кількість дзвонів, викликають тривогу, неспокій та відчуття загрози, чи то архітектурним пам'яткам, місту, а можливо й ширше — країні чи її культурі. У плакаті 1989 р. для іншого хору (ім. Л. Ревуцького) автор ретельно ілюструє підзаголовок «Старовинна духовна музика» (Іл. 13). За допомогою метафоричних перенесень значення слово «старовинна» передають писанки, «духовна» — запалені свічки, «музика» — нотний стан, все разом — складається в ноти. Оскільки п'ять ліній розташовані неначе в перспективному скороченні, а писанки зі свічками віддаляються і зменшуються — виникає враження сюрреалістичного простору, в якому відбувається дія.

Як уже було зазначено на початку, умови для появи сюрреалістичної стилістики (як також і інших модерністських напрямків) в тиражованому плакаті були несприятливі. Хоч і не така сувора, як в політичному плакаті, цензура існувала в усіх його жанрах. Художні ради при видавництвах ретельно переглядали макети, за найменшої нагоди плакат відкидали зовсім, або повертали автору на виправлення, вказуючи конкретно що і як переробити. Подекуди, після декількох таких виправлень, він зовсім втрачав первісну ідею та навіть авторство[7]. Що стосується сюрреалізму, то офіційна позиція викладалася наступним чином: «Сьогоднішній сюрреалізм являє собою не тільки одну з форм крайнього розпаду буржуазного мистецтва, але й активну, агресивну форму ідеологічної обробки свідомості трудящих, естетичної, моральної та інтелектуальної розпусти суспільства» [2, с. 201]. Тому, у випадках, коли сюрреалістичний метод все ж застосовувався, від авторів таких плакатів вимагали «пояснити», що саме і чому саме він хотів цим сказати. У багатьох випадках пояснення не допомагали і плакат відкидався.

Крім естетичного несприйняття, нерозуміння стилістики сюрреалізму, конфліктні ситуації виникали і на грунті ідеології. Треба сказати, що особливо метафоричний підхід дозволяв художнику робити тонкі натяки, формувати потрібні конотації, які можна було заховати під символічним зображенням. Парадоксально, що саме ідеологічні обмеження, за-



Іл. 10. Віталій Шостя. Плакат «Прозріте, люди, день настав!». 1989 р.

місць викорінення і заборони, — навпаки сприяли появі сюрреалістичної стилістики. Рік Пойнор називає радянську цензуру однією з причин відвернення дизайнерів плаката від реалізму. «Обмеження свободи слова, в якому дизайнери були змушені працювати в комуністичних країнах, зумовило розвиток гарячково експресивного символізму» [11]. З іншого боку, цензори добре це розуміли; ретельно шукаючи небезпечний прихований зміст чи натяк, знаходили його навіть там, де автор про це не думав. Валерій Вітер пригадує таку ситуацію зі шрифтом назви «Кобза» на вже згаданому плакаті 1978 р.: «Коли надрукували — його порвали, бо побачили тут хрести і ще щось... Я думаю — що ж я там таке намалював? А може тут ще якісь фашистські символи...».[8]

Промовистою є історія одного плаката, що її розповідає Ашот Арутюнян: «У 1986 р. мені замовили плакат до кінофестивалю «Молодість» і я його зробив сюрреалістичим. Шахматна дошка, ззаду — місто, силуети пам'яток і нових будівель Києва. Один шахматний квадрат трохи вниз опущений, на ньому стоїть сучасно і модно одягнений молодий хлопець без голови, з шиї виходить кіноплівка, яка розкручується через нього. В руках тримає рам-

[7] Шостя, Віталій. Інтерв'ю 5 лютого 2015 р. Київ // Архів автора.

[8] Вітер, Валерій. Інтерв'ю 26 лютого 2015 р. Київ // Архів автора.



Іл. 11. Андрій Вишневський, Юрій Панфілов. Плакат «Геноцид культури — геноцид народу». 1989 р.



Іл. 12. Валерій Вітер. Плакат українського хору духовної музики «Дзвони». 1989 р.



Іл. 13. Валерій Вітер. Плакат українського чоловічого хору Л. Ревуцького «Старовинна духовна музика». 1989 р.

ку, через яку все зображення стає яскравішим. І хмари, бо я дуже любив хмари. Я приніс [на художню раду]. Сидить 12 людей і починають критикувати. Хтось каже, що нормальний плакат. І раптом один [О] каже: А ви зверніть увагу — це ж хмари не наші, це зарубіжні! А: Які зарубіжні? Про що ви говорите? О: А ви член партії? А: Так. Ну і що? О: А чому ви такі хмари намалювали? А: При чому тут член партії і хмари? Ви що хмар не бачили? Це грозові хмари… О: А чому грозові, поясніть? Над Києвом — грозові хмари?!! А це був, виявляється, голова парткому в Будинку кіно. Звичайно після цього всі заткнули роти і плакат відхилили»[9]. Зауважимо, що наведений діалог автора з партійним керівником також претендує на окреслення як «сюрреалістичний». Натомість, Валерій Вітер у подібному сюрреалістичному діалозі з членами художньої ради, навпаки, — відстояв свій плакат для хору «Дзвони». Запитання до автора звучало так: «А чому над Києвом вночі дзвонять дзвони?». На це Валерій Вітер відповів: «Це вони в космосі дзвонять, а там завжди ніч…»[10]. Таким чином, сюрреалістична неоднозначність плаката була використана у цьому випадку для його захисту.

Зважаючи на прискіпливу увагу цензорів, як виняток, або курйозний недогляд, можна трактувати плакат О. Лемберського 1982 р. «Всі на свято праці» (Іл. 14). Щонайменше дивно бачити елементи сюрреалізму в заклику на ленінський комуністичний суботник! Гра з оберненою перспективою, подібні до картин сюрреалістів експерименти з простором не дозволяють глядачеві «логічно» зрозуміти тривимірні зображення блоків тексту, які нереально віддаляються-приближаються, збільшуються-зменшуються, ламаючи природні закони. Крім цього, вони немовби зависли в повітрі на фоні блакитного неба з білими хмаринками (що мимоволі нагадує Рене Магрітта). Гак крану, який опускається із верхнього краю формату, очевидно, мав би «перетворити» їх на бетонні блоки, а плакат — на ілюстрацію будівництва, проте перейти до звичної реальності будівельного майданчика не вдається. В контексті офіційного заперечення сюрреалізму як ворожого методу і буржуазного стилю, випуск цього плаката видавництвом «Політвидав України» виглядає аномальним.

---

9 Арутюнян, Ашот. Інтерв'ю 27 лютого 2015 р., с. Іванків, Бориспільський р-н., Київська обл. // Архів автора.

10 Вітер, Валерій. Інтерв'ю 26 лютого 2015 р. Київ // Архів автора.

Загалом, якщо не брати до уваги подібні винятки, сюрреалізм з'являвся у творах, що представляли культуру та мистецтво, і здавалися «безпечними». Оскільки виставковий, театральний та кіноплакат мають справу з творами мистецтва, що самі-по-собі переносять глядача до іншої реальності, сюрреалізм також відносили до тієї «художньої» реальності; таким чином він не завдавав шкоди радянській «дійсності». Натомість, український естрадний плакат у цьому сенсі перебував на межі візуалізації конкретної пісенної творчості та пропаганди широкого поняття національної культури. Тому поява сюрреалізму в таких творах могла відчитуватися і цензорами, і глядачами по-різному.

Сюрреалізм в українському графічному дизайні загалом можна розділити на два напрямки. Перший, близький до «натуралістичного», використовував несподівані поєднання фотографічно намальованих предметів чи фрагментів пейзажу, таким чином утворюючи ілюзію нової реальності чи «надреальності». При цьому, за винятком фотографій конкретних артистів, підбір елементів випадковий і не пов'язаний зі змістом візуального повідомлення. Тут бачимо запозичення формальних прийомів, сюжетів та технік «класичного» сюрреалізму 20-х років, а також схожі методи, — коли вибір того чи іншого елемента здійснюється без жодної логіки, «автоматично». Джерелом цього напрямку було, з одного боку, ознайомлення з творчістю Рене Магрітта і Сальвадора Далі (можливо, також інших сюрреалістів), а з іншого — західна післявоєнна комерційна реклама, в якій дизайнери наслідували та експлуатували сюрреалістичні прийоми для привернення уваги.

Другий напрямок сюрреалізму, хоч і продовжує зображальну традицію «дивовижного» зіставлення непоєднуваних в реальному світі образів, за своєю комунікативною природою є продуманим і логічним. Слідом за своїми польськими та чеськими колегами автори, як правило, використовують прийоми метафори та метонімії. Кожен елемент наділяється символічним значенням, а їхнє поєднання відчитується як дещо зашифроване, проте зрозуміле повідомлення. Можна сказати, що комунікативно цей вид не є сюрреалізмом, оскільки походить зі свідомості автора й націлений на свідомість глядача. Іншою особливістю творів, виконаних в



Іл. 14. О. Лемберський. Плакат «Всі на свято праці». 1982 р.

цьому дусі, є використання ширшого спектра живописних технік, стилізація та впізнаваність авторського почерку.

Наявність національно-ідентифікуючих елементів (характерна назва ансамблю, народний костюм артистів) створювала особливе змістове забарвлення сюрреалістичних композицій. Таким чином, в українському сюрреалістичному плакаті, з більшим чи меншим ступенем професіоналізму, поєднувалися звичне і несподіване, традиційне, консервативне і модерністське, архаїчне і сучасне, національне і глобальне.

1. *Галькевич Т.* Український плакат середини 1960—1980 рр. ХХ ст.: тематика, художньо-стилістичні особливості / Т. Галькевич // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — 2012. — Вип. 34. — С. 377—387.
2. *Малахов Н.* Социалистический реализм и модернизм / Н. Малахов. — Москва : Искусство, 1970. — 319 с.
3. *Сбітнєва Н.* Радянський плакат 1950-х років у контексті розвитку світового графічного дизайну / Н. Сбітнєва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2012. — Вип. 13. — С. 64—67.
4. *Arnason H.* History of Modern Art / H. Arnason, M. Prather, D. Wheeler. — Upper Saddle River : Prentice Hall, 1998. — 856 p.

5. *Foucault M.* This is Not a Pipe / M. Foucault, — Berkeley : University of California Press, 1983. — 66 p.
6. Plakat Polski / Wstęp i opracowanie Jerzy Waśniewski. — Warszawa : Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 1968. — 196 s.
7. *Бойко О.* Становлення української рок-музики: біґ-біт / О. Бойко // Музична україністика: сучасний вимір. — Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. — Вип. 3. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39421.
8. *Бретон А.* Маніфест сюрреалізму 1924 року / переклад Анна Процук // АЖ — Інтернет-видання про сучасне мистецтво. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.lib.azh.com.ua/index2.php?subaction=showfull&id=1196987944&archive=&start_from=&ucat=1&.
9. *Freud S.* The Uncanny. / S. Freud // First published in *Imago*. — 1919. — Bd. V. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf.
10. *Poynor R.* A Dictionary of Surrealism and the Graphic Image/ R. Poynor. — Електронний ресурс. Режим доступу:http://designobserver.com/feature/ a-dictionary-of-surrealism-and-the-graphic-image/37685/
11. *Poynor R.* Dark tools of desire / R. Poynor // Eye Magazine. — Spring. — 2007. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.eyemagazine.com/feature/article/dark-tools-of-desire.
12. *Poynor R.* Documents of the marvelous / R. Poynor // Eye Magazine. — Autumn. — 2007. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.eyemagazine.com/feature/article/documents-of-the-marvellous.
13. *Poynor R.* Inquiétante étrangeté: surréalisme et graphisme / R. Poynor // Лекція в центрі Помпіду в Парижі. — 20 січня. — 2011. — Електронний ресурс. Режим доступу: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccRKMK/rL5A8E.
14. *Rawsthorn A.* The Surrealist comeback in design / A. Rawsthorn // The New York Times. — March 25. — 2007. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.nytimes.com/2007/03/25/style/25iht-design26.4.5018710.html?pagewanted=all&_r=0.

Vasyl Kosiv

UKRAINIAN SURREALISM IN GRAPHIC DESIGN OF VARIETY POSTERS OF 1970—1980-IES

The article deals with examples of surrealism in graphic design of Ukrainian variety posters in the 1970—80-ies. Non-acceptable in Soviet fine arts, this style is represented with two directions in Ukrainian variety poster. The first one created an illusion of a new reality with unexpected and chaotic combinations of realistic images, following the works of Rene Magritte and other famous surrealists. The second one was aligned with coextensive examples from Polish and Czech poster artists, encoding important social messages with metaphors. Combination of traditional folk motives with the stylistic of popular Western movement created a «modernity» connotation for the Ukrainian culture.

Keywords: graphic design, Ukrainian variety poster, vocal and instrumental ensembles, surrealism, marvelous, uncanny, metaphor.

Васыль Косив

УКРАИНСКАЯ СВЕРХРЕАЛЬНОСТЬ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ ЭСТРАДНОГО ПЛАКАТА 1970—1980-х ГОДОВ

В статье освещены примеры сюрреализма в графическом дизайне украинского эстрадного плаката 1970—1980-х годов. Неприемлем в советском изобразительном искусстве, этот стиль в украинском эстрадном плакате представлен двумя направлениями. Первый создавал иллюзию сверхреальности с помощью неожиданного, хаотичного сопоставления реалистических изображений, и в этом уподоблялся произведениям Рене Магритта, и других известных сюрреалистов. Другой, созвучно с произведениями польских и чешских художников плаката, с помощью метафор зашифровывал общественно важные сообщения. Сочетание традиционных народных мотивов со стилистикой модного западного направления формировало коннотацию «современности» украинской культуры.

Ключевые слова: графический дизайн, украинский эстрадный плакат, вокально-инструментальные ансамбли, сюрреализм, сверхреальное, удивительное, жуткое, метафора.



Роман СІЛЕЦЬКИЙ

«ВХІЩИНИ»: НАРОДНІ НОВОСІЛЬНІ ЗВИЧАЇ, ОБРЯДИ ТА ПОВІР'Я НА ВОЛИНІ

(За польовими етнографічними матеріалами початку XXI ст.)

На основі джерельних (польових етнографічних) матеріалів висвітлюється один із важливих компонентів народної будівельної обрядовості волинян — новосільні традиції. Розглянуті повір'я про встановлення часових параметрів «вхіщин». Виявлені ритуальні способи уникнення демонологічної небезпеки в новому житлі. З'ясовані поминальні мотиви обрядової трапези, демонологічні повір'я в контексті розглядуваної обрядовості.

Ключові слова: будівельна обрядовість, новосілля, Волинь, звичаї, обряди, повір'я.

У традиційній обрядово-звичаєвій культурі українців новосілля є заключним акордом будівельної обрядовості [21, s. 141—146; 16, с. 117—124; 18, с. 339—373]. Звичаї, обряди та повір'я волинян, які супроводжують вселення до нової хати, етнологами спеціально не вивчалися, про що свідчить і порівняно бідна джерельна база, накопичена нашими попередниками. Виявлений і зафіксований за останнє десятиліття польовий етнографічний матеріал (навіть з урахуванням його фрагментарного характеру, що є неминучим в умовах XXI ст., коли швидко зникають цілі галузі народної культури) дає змогу значною мірою реконструювати зазначений пласт традиційних уявлень, звичаїв та обрядів[1]. Науковий інтерес до останніх пояснюється тим, що більшість з них є архаїчними за походженням і своїм корінням сягають, можливо, ще ранньослов'янських часів. Крім того, з огляду на перехідний характер народної культури мешканців етнографічної Волині (яка, нагадаємо, розташовується на карті історико-етнографічного районування України між Поліссям на півночі і Поділлям на півдні), доцільно виявити як локальні особливості новосільних традицій, так і їх загальноетнічні риси. Важливим чинником актуалізації етнологічного дослідження народної культури волинян є та обставина, що *етнографічна* Волинь охоплює значну територію—низку відповідних адміністративно-територіальних районів в семи областях України (Львівської, Волинської, Рівненської, Житомирської, Тернопільської, Вінницької, Хмельницької), на якій в минулому формувалася ранньослов'янська спільність, а згодом відбувся етногенез українського народу та української нації. Відтак волиняни, як підрозділ українського етносу, понад дві тисячі років безперервно проживають на цій території й сформували в процесі історичного розвитку еталонні для українців форми народної культури, які заслуговують на детальне й якомога вичерпніше вивчення.

[1] Польові етнографічні матеріали, зібрані автором, зберігаються в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ), фонд 119, опис 17, справи`204-Е, 206-Е, 304-Е, 522-Е, 523-Е, 524-Е, 525-Е, 526-Е. В тексті пропонованої статті подаємо назву населеного пункта Волині, в якому виявлена інформація і скорочено область (Вінницька — Вн., Волинська — Влн., Житомирська — Жт., Львівська — Лв., Рівненська — Рвн., Тернопільська — Трн., Хмельницька — Хмл.). Повний паспорт інформації зазначений у відповідній архівній справі.

Результати дослідження зазначеного фрагмента будівельної обрядовості також матимуть, поряд з науковим значенням, ще й практичне. Адже в сучасну пору помітно зріс інтерес суспільства до духовних джерел українського народу. А традиція відзначення такої події, як вселення до нової домівки, й досі є актуальною як у селі, так і в місті, а відтак присутньою в сучасній обрядово-звичаєвій культурі. Знання про відповідні народні традиції наших предків, їх популяризація сприятимуть утвердженню культурної ідентичності, усвідомлення місця української народної культури серед традицій інших народів, подолання комплексу меншовартості і культурного нігілізму. Адже звичаї та обряди українців, як, зрештою, й інші галузі традиційної культури, за архаїчністю, колоритністю і самобутністю нічим не поступаються, скажімо, грузинським, сербським, іспанським чи шотландським, а відтак заслуговують на вивчення і популяризацію в Україні та в світі.

Вселення у новий дім було небуденною подією. Адже з новою оселею сім'я пов'язувала свої надії на краще життя — щастя, достаток, потомство, здоров'я тощо. Тому й не дивно, що перехід у нову хату супроводжували численні обрядодії, повір'я та звичаї, які в кінцевому результаті були спрямовані на забезпечення щасливого й заможного життя для родини.

В минулому волиняни ретельно підбирали час для переходу в новий дім, використовуючи механізм ритуальних заборон. Адже вірили, що від цього залежатиме щастя, здоров'я й добробут мешканців нової оселі [18, с. 117—149; 17, с. 111—126; 11, с. 389—405]. На сучасному етапі ці повір'я майже відмерли і пілягли забуттю. Лише поодинокі старожили пам'ятають окремі повір'я, пов'язані з вибором часу для вселення в нову хату. Передовсім волиняни не робили «перехіщини» у високосний рік, віряни, що це принесе мешканцям нової оселі хвороби і нещастя. «*Хату в високосний рік не закладають і не входять на жительство*» (с. Варварівка Хмл.) [3, арк. 25]. «*Казали, […] на високосний рік шоб не переходити*» *[до нової хати]* (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 17]. «*Перехіщину робили любого дня — тільки не в піст і не в високосний рік*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2].

При виборі часу для вселення до нової хату волиняни приділяли належну увагу й фазі місяця. «*Переходили в нову хату […] на повний місяць — нове життя…*» (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. «*Переходили на підповню*» (с. Зеблази Трн.) [2, арк. 11]. «*Перехищина: старалися, щоб на підповні [увійти до нової оселі] — закон такий*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 12]. «*Саме лучче входити в [нову хату] в подповню*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 2]. «*Входили в нову хату […] на повний місяць*» (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 6]. «*В нову хату вбираються в подповня місяця, шоб було багатство — всього було повно*» (с. Стара Олександрівка Жт.) [8, арк. 11].

В минулому подібній ритуальній регламентації підлягали й дні тижня. Волиняни намагалися не переходити до нової оселі в так звані «важкі» чи «пісні» дні. «*В нову хату в понеділок ніхто не входить*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк 7]. «*Більшинство стараються, шоб увійти […]в суботу, але не в піст*» (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14]. «*Саме лучче входити в п'ятницю зранку*» (с. Гумнище Влн.) [5, арк. 4]. «*Найбільше роблять перехіщину на суботу-неділю*» (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 16]. «*Новосіллє — не в пісний день (пісний — понеділок, середа, п'ятниця). Найбільше справлєли новосілє в суботу*» (с. Ракобовти Лв.) [7, арк. 10]. «*Більшість [односельців] роблять входщини ції в суботу і в неділю*» (с. Стара Олександрівка Жт.) [8; 12].

Часто входини підлаштовували під якесь свято. «*В нову хату входили під празник, свято*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 6]. «*Перехищина… під любе свято переходили*» (с. Шпиколоси Трн.) [2, арк. 6]. «*Переходили в нову хату в свято, неділю*» (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. «*Входили в нову хату під празнік, неділю*» (с. Колесники) [4, арк. 4]. «*Більшинство [входили] на сьвато… на Великдень, чи там на Різдво*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 5].

Подекуди мешканці Волині надавали перевагу таким святам, як «покрова» (14.X Покров Богородиці) і «введення» (4.XII Вхід у храм Богородиці), що, ймовірно, має асоціативне походження. «*Ми входили в нову хату на Введеніє, бо, кажуть, шо все буде вестися*» (с. Пляшева Рвн.) [5, арк. 9]. «*Одна жінка з Полісся казала, шо дуже добре перейти в нову хату перед Покровою. То ми переходили перед Покровою*» (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 16]. «*Казали, шо на зиму до Покрови треба перейти до нової хати*» (с. Вербень Рвн.) [5,

арк. 17]. «*В піст до нової хати не йдуть. Заходять [у нову оселю] під свято... ось буде Спас, ось буде Маковей... або на Пречисту увійдуть — на першу*» (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 6]. «*Я переходила в хату на Покрову — я кончила хату і ми ввійшли*» (с. Ксаверівка Жт.) [8, арк. 9]. «*Заходили в хату найбільше... в нас було на Покрову у неділю у молодику (Покрова всєгда в молодику)*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 16]. «*[До нової хати] входять на підповню, осінню перед другою Пречистою*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 13].

В ряді поселень волиняни приурочували входини до храмового свята. «*Більшинство стараються, шоб увійти на свята — на престольний празник*» (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14]. «*Ми мали переходити напередодні свята Михайла (21. XI.) — празник в селі, в субботу*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*Входили перед Михайлом (в нас перед Михайлом празник). В селі поминають померлих на Михайла*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*До хати входили в неділю перед святом Михайла*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5].

Вселення до нової хати на Волині називали переважно «вхіщиною», «перехіщинами» й часто ототожнювали з новосіллям. «*Перехищина: всього наготовили, нагнали самогонки, закололи порося — на 70 чоловік. Покликали батюшку з пєвчими. Ішла служба в хаті, посвячення. Потім — гостина*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*Кончили хату, побілили — всьо чисто... Збираєм гостей. Берем священика. Прийшов — вичитав Євангеліє, посвятив. Сідаєм за столи*» (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. «*Новосілля робили, коли входили [до нової хати], а не коли [її] посвячували*» (с. Соколя Лв.) [7, арк. 13]. «*На входщини кликали цих [майстрів], шо строїли (обов'язково), сусідів, родичів... хто свої. Входщина і новосілля — одне і теж*» (с. Стара Олександрівка Жт.) [8, арк. 11]. «*Входщина — новосєльє. Звали хадзяї гостей: кого хоче, того й зве — родичів, сусіда, майстрів*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 13]. «*Зайшли в хату і робили новосєліє. Кликали сусідів, майстрів, які будували хату. Входщини і новосєліє — одно і то же*» (с. Грушки Жт.) [8, арк. 22]. «*Вхіщини: приготовляються, запрохають родичів і приходять до хати, поздоровляют цих людей, шо переходять в хату*» (с. Рибчинці Вн.) [9, арк. 8]. «*Перехішини — новосєлля по-новому*» (с. Петриківці Вн.) [9, арк. 13]. «*Перехищина і новосілля, то одне й те саме*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 8]. «*Перехищина і новосілля, то все їдно. На перехіщину просили найближчу родину*» (с. Липа Влн) [5, арк. 12]. «*Перехідщини — та колись робили такі сабантуї! — по тижневі пили-гуляли, бо в хату нову переходили!*» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 10].

Однак в часи матеріального добробуту (а також в сучасну пору) заможніші господарі відзначали новосілля за якийсь час після того, як «влізли в хату», відповідно приготувавшись і запросивши значну кількість гостей. В цьому випадку таку гостину вже називали «новосіллям». «*Новосілля... як люди багатші, то робили те новосілля, а хто бідніший — той не робив. Як роблять новосілля, то запрошують майстрів*» (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 7]. «*Входщина — зразу... люди пішли да й живуть, зразу ж не можуть приготовить. А як вже хату оборудовали — всюда гарна хата — тоді вже роблять новосєліє, шо вже в новій хаті у їх все є. Скликають гостей, уже гостюють. Батюшка святить на новосєліє*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 24].

Напередодні вселення до хати господарі, згідно з традицією, замовляли в церкві (якщо така була, оскільки в радянські часи багато сільських храмів було закрито і навіть зруйновано) богослужіння за здоров'я мешканців нової оселі, а також за всіма померлими родичами. «*Перед вхіщиною батюшка в церкві поминав померших*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. «*[Я] дала [гроші в церкву] на цілий рік і цілий правилося за здоров'я всіх нас. А за вмерлих... тоже списала на папір і дала, шоб [батюшка] правив цілий рік. На перехіщину правлять за живих, а за вмерлих — само собою*» (с. Липа Влн.) [5, арк. 12]. «*В церкві батюшка правив за здоров'я мешканців тої хати і за померлих — тих, шо нема, [їх] треба згадати перед перехіщинами*» (с. Старики Влн.) [5, арк. 14]. «*На перехіщину замовляли молебень за померлими родичами, хліб носили в церкву*»; «*Як посвящували хату, то в церкві замовляли молебень: і за здоров'я, і за померлих — згадували всю родину*» (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 16—17]. «*Перед перехідщиною в церкві давали на панахиду — згадували померлих батьків, дідів...*» (с. Станіславчик Лв.) [6, арк. 4]. «*Перед перехіщиною дають в*

церкві на службу божу за померлими: несут хліб — три булки хліба (хто хоче — хліб, а хто хоче — калачі)» (с. Монастирок Лв.) [6, арк. 10]. *«[Господарі нової хати перед входинами] на службу Божу давали, за померлими...»* (с. Панькова Лв.) [6, арк. 12]. *«В церкві замовляли службу Божу за здоровлє і панахиду за померлими. Несли тоді в церкву хліб (три хліби) і пшеницю — миску»* (с. Стрептів Лв.) [7, арк. 4]. *«Перед входинами дають до церкви (замовляють богослужіння. — Р. С.) за здоровля. За небощиків тоже сі дає на службу Божу і несуть на парастас хліб печений (три хліби) і дає гроші ксьондзови»* (с. Волиця Лв.) [7, арк. 6].

На Волині, як і в інших місцевостях України, а ширше — Слов'янщини ще донедавна побутувало повір'я, що нова хата є небезпечною для життя першого, хто до неї увійде [18, с. 339—341]. Прадавні вірування, які лежали в основі цієї небезпеки, були забуті і відмерли [18, с. 180—228; 15, с. 291—320]. В другій половині XIX ст. серед волинян було поширене повір'я, що жодний будинок не міг бути збудований без того, щоб майстер його не заклав на якесь зло, тобто на хвороби, смерть тощо [20, s. 199]. *«Хазяїну було опасно першим йти [в новий дім]»* (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 6]. *«Шось воно мало значення — хто заходить перший, але я не скажу... воно по-колишньому — забобони. Їх було багато і всяких»* (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14]. *«Хату треба освятити, бо є розмаїте дерево (може було під вітром, може... хто його знає)»* (с. Ракобовти Лв.) [7, арк. 10]. Стосовно посвячення нової домівки, то, за даними Василя Кравченка, зазначений церковний ритуал волиняни здійснювали в тому випадку, коли не було посвячене місце під забудову [12, с. 108].

Незважаючи на те, що згадане повір'я відмерло, традиційні способи уникнення небезпеки, яка чигала в новій хаті на першого, хто до неї увійде, збереглися. Зокрема, згідно з давнім ритуалом, першою входила найстарша в родині людина — дід (рідше — баба), які, так би мовити, вже вижили свій вік. *«В нову хату ішла перша мати, взяла святу воду — свячену в церкві, принесла іконкі, поставили, посвятила — пошла по всіх комнатах»* (с. Волиця Хмл.) [3, арк. 23]. *«Першими входять в нову хату батько з матер'ю»* (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14]. *«Моя похресниця робила посвящення, то я сама носила хліб і сіль і пару образів. В неї вже не було ні мами, ні батька»* (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 17]. *«Хто був в хаті старший, той перший і входив. Так брало сі по традиції, шо то має перший йти...»* (с. Станіславчик Лв.) [6, арк. 4]. *«Перший в нову хату мужчина заходив... найстарший — дідо. Ввійшов: «Йдіт за мною всі!» — та й всьо»* (с. Спас Лв.) [7, арк. 9]. *«Першим заходив дід, шоб ше жити довго літ. Як не було діда, то першими заходили господарі»* (с. Ракобовти Лв.) [7, арк. 10]. *«Господар — найстарший в родин і — вносить хліб і сіль до хати, шоб була хата багата. Цей хліб потім їли»* (с. Соколя Лв.) [7, арк. 12]. *«В мене мати йшла перша — з хлібом йшла. Йде в хату, перший раз уходить — треба брать з правої ноги, шоб буть всєгда правому»* (с. Крученець Жт.) [8, арк. 17]. *«Як входили в хату: приходять з хлібом (хтось заходив старший). А хазяїн з хазяйкою — з іконкою»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 21]. *«Приходив батько, тесть... роблять перехіщину»* (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 10].

Подекуди на Волині першим до нової хати посилали маленьку дитину —найчастіше хлопчика віком приблизно до семи років. В основі цього звичаю очевидно лежало повір'я, що такій чистій, невинній дитині жодна нечиста сила не страшна. Так, в селі Великі Бережці на Тернопільщині на входини у нову хату зазвичай *«запускали в перву очередь дитину (таку, яка вже ходить)»*, відтак ця хата буде щаслива *«і в хаті ніякої сварки, нічого [поганого] не буде»* [1, арк. 4]. *«На входини діти приходили, цукерки їм давали (сусідські діти —чужі з села приходили, малі діти). Вони кружечком на подвір'ї танцювали. Кажуть: от там вже буде перехіщина. Дітей просять прийти — своїх, сусідських... Хто скупий, той не просить»* (с. Мерва Влн.) [5, арк. 19].

Найчастіше першою до нової оселі впускали тварину: кота, рідше — пса, півня чи курку. За відомостями Ізидора Коперніцького, зловорожі чари майстра можна було знешкодити, впустивши на входини до оселі першими кілька тварин — пару кроликів або півня і курку тощо. Волиняни вірили, що вони за якийсь час неодмінно згинуть, але господарству і його мешканцям вже нічого не загрожуватиме [20, s. 199]. На них, за повір'ям, мало «окошитися» все зле і небезпечне, що могло бути в новій до-

мівці. «*Кажуть, шо перше треба животне [шоб першим переночувало в новій хаті]*» (с. Новопіль Жт.) [5, арк. 21].

Доволі часто для цього використовували кота. «*Входили до нової хати, то брали з собою котика. В сам перід пускали котика через поріг, і тоді самі входили в хату — щоб нечистий не ввійшов в хату (котик виганяв всьо, шоб не було поганого нічого). Воно й зараз таке є, коли переселяються: вперед впускають котика в хату, а тодди — самі переходят*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 3]. «*Самий перший входив у хату кіт (любої масті). Кажуть, ми завдяки котячій і собачій долі живем*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*Першим впускали [до нової хати] кота — не чорного, щоб мав три кольори (то не буде нічо пропадати з худоби)*» (с. Сапанів Трн.) [2, арк. 9]. В селі Гряда на Тернопільщині на «вхіщину» першим впускали кота і клали на поріг сокиру [1, арк. 23]. «*Кажуть, треба чорного кота, шоб першим увійшов до хати (саме чорної масті, це — добре)* (с. Великий Скнит Хмл.) [3, арк. 3]. «*В нову хату входила хазяйка і кота несла на руках — кидала вперед, шоб семня там велася*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 5]. «*В нову хату зразу впускають кота: як кіт буде ночувати в хаті... Потом дивляться, шо кіт буде робити: як буде спокійно спати — значит все добре. Як буде кіт по хаті бігати, не находити місця, значит — шось погане. Хату висвячують. Як кіт добре спав, то люди поселяються. А як погано — то висвячують, батюшку кличуть і він висвячує*» (с. Малий Скнит Хмл.) [3, арк. 16]. «*Кіт чи яка пташка мусить обов'язково переночувати [першим в новобудові]. Людина не ночує відразу в хаті сама. Ночує кіт, і зловити горобця і впустити в хату*» (с. Рівки Хмл.) [3, арк. 18]. «*Найперше завжди кота пускали в хату — шоб перший йшов. Але шоб не чорної масті. Чорний кіт, кажуть, погано. Кота пускали в двері*» (с. Вельгір Рвн) [4, арк. 3]. «*Пускають перше в хату кота такой масті, шоб худоба велася. Рабого не пускали, чорного не пускали — рижого кота брали ловили. Часом свого, часом — чужого. То буде вестися. Як три масті кіт має (кіт не має, кіцька має) то добре*» (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 7]. «*Казали, шо треба пустити кота чорного першим [до нової хати]*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 5]. «*Першим кота впускали до хати. (На весілля не можна дарувати ні курку, ні гуску, бо [господарі] будуть бідні. (Вода стікає, як з гуски). Треба шось волохате дарувати такеє — порося чи теля. То таке в нас старші розказували)*» (с. Пляшева Рвн.) [5, арк. 9]. «*Як до нової хати [іти], то, кажут ше, впустити кота... кота або пса. Щоб перше таке во шось [там переночувало]. То старі люди так казали. Ми того не робили: зайшли і всьо*» (с. Стрептів Лв.) [7, арк. 2]. «*Першим в нову хату положено кота впускати — на чотири ноги (чи собака, чи кіт, но большинство — кіт). Шо має буть, хай буде... окошиться на коту, як буде погане. Шо має буть [погане в новій хаті], хай лучче окошиться на коту. Він має там переночувати*» (с. Ксаверівка Жт.) [8, арк. 9]. «*Я чула, шо треба [на входини] вперед кота в [нову хату] впустить, шоб переночував кіт, а тоді вже самому йти. Кіт... шо все погане виганяє кіт*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 24]. «*Як кончили хату і хочуть переходити... перехіщину, то святять хату. Пускают перше кота: відчинили двері, сами не заходять і впускають кота, шоб він оббігав (так як ми робили, то тоже пускали — свого, любої масті), він походив... тоді заходили люди*» (с. Зозулинці Вн.) [9, арк. 4]. «*Кажут, першим впускают кота, потім хазяїн іде. Це якось так... для добра получається*» (с. Петриківці Вн.) [9, арк. 13].

Звичним учасником обряду входин на Волині був також півень (рідше —курка). «*Перший входив [у нову хату] хазяїн. І півня вносять. Хто кота впускає. Їх впускають перед собою. Потім цього півня випустять. Кіт — любої масті*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 9]. «*Самий перший кіт іде в хату, який є, но не чорний. Або півня першого [впускають]. «А тоді переходили самі. Казали люди шось нащот болєзні (як його першим не впустити). Як шось має бути, то нехай окошається все на ньому — на котові, а не на чоловіку*» (с. Волиця Хмл.) [3, арк. 24]. На входини «*бабця взяла чорну курку, два бохонці хліба [...]. І така бабця богомоляща сказала: «Ходи, я тобі посвящу хату». Вона положила хліба, жита, пшениці, цукєрків на штири вугли [в хаті]... Як батюшка відправляла те все, святила... І посвятила мені хату. Пустила чорну курку саму першу*

— то щаслива. Вона потім ту свою курку не забрала, а лишила в новій хаті: «Заріжеш, будеш мати мати м'ясо». (Вона прийшла з тою куркою). Я кажу: «Мамо, Паранька якась дурна — мені принесла чорну курку». А вона каже: «Так годиться»)» (с. Старики Влн.) [5, арк. 14]. *«Як йдеш до хати — пусти перше кота. Я курку кидала, бо ше не посьващена хата — страшно було, небезпечно — нех курка перше здихає, як має людина. Масть не має значення»* (с. Панькова Лв.) [6, арк. 11]. *«Казали, треба [першим у новій хаті] півня зачинить, кота, шоб велося все»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 2]. *«Входини: вносять вперед або кота, або пєвня — такий обичай»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 5]. *«Входщини: батюшка посьватить — допіру входять в хату. Хто [впускає до нової хати] кота на першу ніч, а хто — півня...»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 26].

Навіть новозбудована церква була небезпечною для людини. *«В новій церкві треба, шоб первими курка і півень повінчались, а вже потім люди»* (с. Міньківці Хмл.) [3, арк. 28].

Траплялося, що з метою так би мовити підвищення «рівня безпеки» входин волиняни поєднували згадані заходи. Зокрема, першими впускали в нову хату тварину і дітей, а після них заходили господарі. *«Беруть кота пускають [перший раз в нову хату], потім дітей... Як кіт зайде, то це дуже добре буде»* (с. Губельці Хмл.) [3, арк. 23]. *«Першим пустили в хату сивого кота. Потім діти вбігали (5—6 років). Після дітей входили господарі [...]»* (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 16]. *«Першим ночує в новій хаті... хто є. Діти впускають кота першого»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 18]. *«Першого [до нової хати] то кота впускают. [...]. За котом йшов хазяїн — той, хто впускає. А є, шо й діти впускают котики. Діти — то... для радості»* (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 12].

В новітні часи першими могли заходити господарі (або частіше сам господар), які вносили в оселю ритуально цінні речі. Останні виконували й функцію апотропеїв. За повідомленням В. Кравченка, коли волиняни переходили в нову хату, то «вперед» заносили ікону, діжу, хлібину і дрібку солі зверху [12, с. 108]. Дещо уточнює цей обрядовий момент Олександр Цинкаловський: «Коли [...] хата була викінчена, то до неї вносили перше скибку хліба й сіль, щоб постояла через ніч, і запалювали в печі. На другий день заносили річі і запрошували священика святити; після цього переходила туди жити ціла родина» [19, с. 187]. Відомості про обрядове розпалення волинянами печі на входини нам зафіксувати не вдалося. Натомість порівняно добре збереглася інформація про обрядово-предметну складову входин. *«Господар вперше заходив до нової хати з хлібом в руках. (Хліб вмотаний в рушник)»* (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. *«Першими в хату вносили ікони і стола»* (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 3]. *«На перехіщину перший входив чоловік з хлібом і сіллю. Жінка заходила з іконою»* (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. *«Перше образи треба нести в хату — господиня [заносить їх] (ті образи, якими батьки благословляють до шлюбу) і хліб. Я знаю, що як я йду в хату з образом і хлібом, то що мені пошкодить? — нічо мені не пошкодить!»* (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 6]. *«Перший заходив мужчина з хлібом, сіллю і клав їх на столі»* (с. Шпиколоси Трн.) [2, арк. 6]. *«Перший заходив хазяїн з хлібом в рушнику. Покропив свяченою водою вугли, положив хліб, помолився Отче наш і просив до хати»* (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. *«Треба, шоб мужчина зайшов першим у хату»* (с. Зеблази Трн.) [2, арк. 11]. *«Перший в хату входив мужчина з хлібом і сіллю»* (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 12]. *«Чоловік і жінка разом входили з хлібом, сіллю, свяченою водою, іконами»* (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 13]. *«Як уходять у хату, «добрий день» скажуть і кропили житом все всередині»* (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 9]. *«В хату входили [...] з хлібом-сіллю. Перший входив хазяїн, потому — хазяйка. Входили з хлібом і з іконкою. Ми входили, то так казали: «Господи! Благослови нас всіх в цьой дом, шоб було все добре. Твоя божа воля!»* (с. Малий Скнит Хмл.) [3, арк. 15]. *«Перше треба кинути гроші через поріг і кусочок хліба (ло́бика), а тоді йти в хату... Гроші і хліб кидається, шоб там була слава і честь, шоб було добре. Треба, шоб в хаті образ був — той з яким хазяї вінчалися. Образи поставили, тоді йди в хату, росположуй все своє»* (с. Рівки Хмл.) [3, арк. 18]. *«Хазяї перший раз входять в хату з хлібиною — накривають [її] рушником і заходять. Вроді для того, шоб не переводилось, шоб був достаток в хаті»* (с. Варварівка Хмл.) [3, арк. 26]. *«Першим*

заходив хадзяїн з буханцем хліба, рушником, ше солі [клали] на буханця хліба. Він несе, по хаті ходить, молиться. Хліб клав на стіл. Його по кусочку усі-усім роздали...» (с. Миньківці Хмл.) [3, арк. 28]. *«[...] Баби мені кажуть: «Як ти будеш іти переселятися, то бери діжку, насамперед іди з діжкою — шоб хліб був в хаті»* (с. Цвітоха Хмл.) [3, арк. 30]. *«Перший входить хазяїн з хлібом, сільою. Послі — хазяйка з дітьми входить»* (с. Вельгір Рвн.) [4, арк. 2]. *«Ідуть [вперше до нової хати] з іконою Мати божої з Ісусом»* (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 7]. *«Як в хату входили, [то] треба йти з хлібом. Берем хліб і тоді ше шось... бо йдем перший раз в хату, шоб впорожні не входити... то мусово шось мати»* (с. Перемиль Влн.) [5, арк. 2]. *«Перший в нову хату заходив хазяїн. Хазяїн заходив з хлібом в руках — на рушнику. Хазяйка входила з іконою. Хліб клали на стіл. В нього свічку застромляють...»* (с. Смолява Влн.) [5, арк. 8]. *«Хату обсипали маком — то нечисте в хату не влізе. Треба мак в маківках сім раз посвятити, а тоді вже ним можна хату обсипати. А де ж тепер той мак взяти?»* (с. Пляшева Рвн.) [5, арк. 9]. *«Входили [до нової хати] з хлібом, жи би їм там велосі всьо. Перший входив мущина — любий, аби був хлоп. Входив з хлібом. [...] Син з невісткою йшли до нової хати з образами — Мати Божа, Ісус Христос...»* (с. Бордуляки Лв.) [6, арк. 7]. *«Іконку брали, свячену воду, зерно — жито (свячене, або яке було). (Зерно раз святиться — на Маковія). Жито несли в посудині, посипали його в новій хаті, перехрестились. Хазяї... перший йшов чоловік з хлібом, а жінка — з іконою. Хліб — такий обичай в наших людей — умотаний в рушник. Голий хліб не беруть. Його клали на застелений стіл»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 5]. *«Перший заходить хазяїн і всі заходять... і я. Хазяїн заходить з хлібом обов'язково — рушник, хліб... З голим [хлібом] не заходить. Хліб ложить на стіл, сідають да їдять цей хліб — сім'я. Це був звичайний хліб»* (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 6]. *«Першим в нову хату несли на ноч кота і діжку. Хліб клали на стіл, а кіт, ніби, випросив хліба в Бога. (А зараз і діжки не маєм, і хліб не печем). Кіт обізательно має прийти в хату, освоїтись. Пікну діжу вносили в нову хату, бо в ній хліб пекли, це раньше основне було. Кота вносили і буханку хліба на рушнику на стіл клали»* (с. Стара Олександрівка Жт.) [8, арк. 12]. *«[...] Ми йдемо вже з цім образом (образа беремо зі старої хати — я брала Матір божу, а чоловік брав Спасітєля)... брали образа, брали хліб (він більше брав хліб, а я брала образа), да й так...»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 15]. *«Хазяїн і хазяйка хліб несли й образа, воду свячену. Клали на стіл. Тею водою кропили свяченою [хату]»* (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 18]. *«Як построїлились, то берут посвячують хату. Батюшку брали колись. А як не було батюшки... Дядько в мене був: поробив штири таких кілочки ясенових. Йшли в церкву, святили... Прийшов швагро (він в церкву ходив і знав), тьоті зварили обід... Цей дядько позабивав кілочки навхрест в штири боки (батюшка як сьватить, то там хрестики робить). Їх треба було з ясеня робити, бо він помічний»* (с. Рибчинці Вн.) [9, арк. 6]. *«[На перехіщину] перший мусить хазяїн входити — той, шо будує»* (с. Мерва Влн.) [5, арк. 19].

В тих селах, де були церкви, волиняни намагалися посвятити нову хату переважно на входини. Й хоча освячення нового житла відбувалося відповідно до церковних канонів, нерідко там були присутні суто народні елементи. *«Перед вхіщиною кликали того майстра, що будував хату, батюшку (він освячував)»* (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. *«Посвятила хату, батюшка був... так не ввійшла»* (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. *«Поставили хату, прийшов ксьондз, посвятив хату. Ніхто до хати не пішов [би], як хата не посвєщена»* (с. Стрептів Лв.) [7, арк. 4]. *«Нову хату треба посвятити, бо може шось шкодити [її мешканцям]. (Весілє не можна робити в непосвєщеній хаті). Треба вести священика. Він тоди покропит, посвітит, молитви відчитає на штирох углах, хліби світит на штирох углах, має бути хрест на столі, свічки на столі...»* (с. Спас Лв.) [7, арк. 8]. *«Як сідаєм в хату, то наймаєм батюшку, шоб висвятив, а тоді вже сідаєм. Називається — перехіщини, як вже в хаті... Хто має возможность, то скличе родину сво. Там трошки шось зготовит... батюшка посвятив... Перехіщини, це коли в хату входиш»* (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 9].

Якщо ж хата не була викінчена, то могли входити і без церковного посвячення, яке здійснювали зго-

дом. «*Святив хату батюшка через пару років, бо було не кончено*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 3].

В окремих селах Волині посвячення нової хати здійснювали зазвичай згодом після входин. «*Хати раніше відразу не посвящували, а з часом*» (с. Панькова Лв.) [6, арк. 12].

Низка атрибутивних елементів традиційних волинських входин вказує на присутність у них поминальних мотивів, а відтак і на живучість культу предків. Передовсім це засвідчує використання під час освячення хати *книша* — суто поминального печива. «*Батюшка хату сьватив. (І самому можна.) На кожне вокно ложили книш і свічку, батюшка там молиться... і обсьвачують*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 5]. «*Допіру до хати йдуть. Так не підуть. Тепер є квартіра — аби влізти... А колись — нє: посьватять, по всіх вуглах хліб батюшка по вокнах розкладе — по-колишньому (колись були книші — довгі...). В той хліб свічки позастромляють...*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 8]. Аналогічні обрядодії мали місце і в поховальній обрядовості волинян, про що згадує Тадеуш Стецький: після виносу тіла зачиняють двері (щоб смерть не повернулася), а на підвіконня ставлять запалену свічку, цілушку хліба і кухлик води або медової сити. Це, за повір'ям, призначалося для душі, яка приходить їсти і пити [22, s. 84].

Важливою складовою входин була святкова гостина, на якій зазвичай присутня найближча родина. Рідше волиняни запрошували сусідів, священика, майстра-будівельника. «*Цього дня звали сусідів, майстра (сидів на покуті)*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5]. «*Люди сходилися, приходили з житнім хлібом*» (с. Сапанів Трн.) [2, арк. 9]. «*Того дня в хаті вечеряли тільки свої*» (с. Варварівка Хмл) [3, арк. 26]. В с. Зеблазах на входини «*кликали людей, більше йшли мужики*» [2, арк. 11]. «*Допіру збирают людей. На перехіщини приносять подарки (крісло, посуду... так і зараз). [...] Колись на перехищині співали спеціальних пісень*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 7—8]. «*Перший в хату входив хазяїн. Гості до нього приходять і шось несуть — подарки. [...] Большинство з хлібом йшли в гості*» (с. Вельгір Рвн.) [4, арк. 2]. «*Просять батюшку, людий — родину. Нарихтуються як на сьвато і запрошують... І батюшка прийде, посьватить хату і сядають...*» (с. Липа Влн.) [5, арк. 12]. «*Люди приходять з хлібом у хату — на стіл ложать*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 1]. «*Гості приходили з хлібом, умотаним в рушник*» (с. Крученець Жт.) [8, арк. 17]. «*Чоловік йшов з хлібом, поклав на стіл, припрохав всіх родичів. Сідали, вечеряли чи вгощалися там... Хліб краяли і їли*» (с. Рибчинці Вн.) [9, арк. 8]. На входини «*хто шо має, то несе — скатерку, рушничка, а те — несе миску, як [є] возможність...*» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 9]. «*Сходяться сусіди... і всі сідаєм за стіл і кажем: «Дай, Боже!*» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 10]. «*На перехищину гостей не приглашали. Сусіди прийшли, повечерали, поблагословили і розійшлися*» (с. Філіополь Вн.) [9, арк. 16]. «*На новосілля люди йшли з посудою, ложкою, пляшкою, чи на кохту...*» (с. Варварівка Хмл.) [3, арк. 26].

Подарунок на входини, загорнутий в полотно, був обов'язковим для гостей. («*Даже як я хочу піти подивитися, шо вони* (господарі, які будують хату. — *Р. С.*) *вже там зробили, то я тоже довжна піти не з голими руками. Я теж повинна взять хлібину, хустину якусь... (ну, накрить хліб) і зайти в хату. Це таке... з голими руками не йдуть*» (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 6—7]. Дарувати «голий» хліб звичай забороняв [14, с. 91].

За повір'ям, на цій гостині повинні бути присутні померлі родичі, яких напередодні входин поминали в церкві. В ряді волинських сіл ще донедавна їх запрошували на цю гостину. «*Баби закликали родичів померших на вхіщину того дня — всіх, яких пам'ятали*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. «*Коли входять в хату перший раз, [то] старі люди припрошували всіх своїх [померлих] рідних того дня, прамо в хаті, коли сідали за стіл*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 5]. «*Самий старший дядько [в сім'ї] приглашав померлих на входчину на вечеру. Приглашав в хаті*» (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14].

В інших місцевостях етнографічної Волині її мешканці вірили, що покійних родичів на входини не треба запрошувати, оскільки вони й самі знають, коли їм слід прийти. «*Покійних родичів не кликали (шоб вони тої ночі прийшли [на входини]) — такого не можна споминати. [Померлі] батько, мати, дід — вони сами знають, вони сами прийдуть, душа... Вони знають —коли*». Наведене повір'я респондента підтвердила наступною оповідкою: «*Я*

знаю, я строїлась. Мій батько помер — я ше не була в [новій] хаті, як батько мій помер. Ми якраз на Спаса перебирались. Ми прийшли до хати і лягли спати. Я чую, так мене хтось: раз !— Я: «Ой!» (отако, я з дитиною спала). — Нема ниде никого. Шо це такеє? І чую ж — така холодна рука мене тако — за тіло [торкається]. А чоловік каже на другому ліжку: «Чого це ти?» Кажу: «Хтось мене лапнув!» — «Лапнув, лапнув... то тобі здалось таке в новій хаті!» Я заснула, мені сниться сон. Каже батько (чую — так о балакає батько мій до мене, я хочу обізватись і не можу ніяк, зжимаюсь)... каже батько: «Ти ше не все взяла до хати — кота тут в мене немає... ні — є. Іди, візьми хліб і пшоно». І я другого дня іду в магазин, купляю пшоно, все і принесла до хати. Це мені першої ночі приснилось» (с. Рівки Хмл.) [3, арк. 18—19].

Так чи інакше волиняни вірили, що покійні родичі приходять вночі на входини. «*Тої ночі приходили [до нової хати] діди і баби — померлі родичі*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5]. Тому їм, згідно з поминальними традиціями, залишали на столі рештки святкової трапези. «*На вхіщину стіл не прибирали на ніч — на ньому все оставляли, бо померші родичі прийдуть вечеряти. Вранці все убирали. Дехто худобі давав...* » (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. «*Того дня зі стола на ніч не прибирали — оставляли на вечеру всім (в тому числі й померлим родичам. — Р. С.). Так ночувало*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 9]. «*Першої ночі миски зі стола не прибирали — покойнікі прийдут. Душі знают... коли [слід прийти]. Все на столі ночувало. Ложки ставлять отако і ложиться хлібинка така — там кусок хліба. Десь, кажуть, чия ложка перекинеться, то вмре та людина перша, а як — ні, то все буде добре. (Так і на Багатий вечір роблять, і так на входину роблять). Вранці те, шо не доїли, курам віддавали*» (с. Рівки Хмл.) [3, арк. 18—19]. «*Першої ночі на столі все оставляли, бо кажуть, може вмершиє прийдуть. На багатий вечір тоже кидають їжу, кажуть, хай буде так як вмершим*» (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 6]. «*Того дня на столі на ноч все лишають, шоб було ше тим ... померлим*» (с. Рясники Рвн.) [4, арк. 11]. «*В новій хаті першої ночі все оставляють на столі для святих і померлих, які прийдуть*» (с. Стадники Рвн.) [4, арк. 14]. «*Після гостини все на столі ночувало, шоб небощики ше прийшли. Як вгощали [на входини], то саме перше випили за небощиків — тих, шо [вже] нема поміж нами. Став хазяїн і каже: «Ми тут всі зібралися, а ше [є] такі, шо нема між нами. То треба за них відправити*» (с. Старики Влн.) [5, арк. 14]. «*На новосілля на ніч зі стола не прибирали, а все залишали — те, шо не доїли. Так має бути, воно має на столі стояти; то сі дає мерцєм, коли вони вечеріти приходят. [...] Але я не чула нігди, жеби вони приходили — батько чи мати*» (с. Деревляни Лв.) [7, арк. 7]. «*На новосілля після гостини столу не прибирали — воно до раня було. Казали, може ше хто прийде угоститися вночи — покійники*» (с. Деревляни Лв.) [7, арк. 14]. «*Коли [на входини] повечеряли і люди розійшлися, то на столі трошки оставляли для тих, шо немає — вмерших. Вони мають прийти. (В нас і на Святий вечір оставляют на столі... Наприклад, в нас вдома діти поз'їжджаються, ми повечеряли і трошки кидаєм на столі, щоб воно переночувало, навіть стола не забираємо. Зранку забирали зі стола)*» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 12].

Зазначимо, що в сучасну пору мотивація цих дій призабута і їжу лишають за традицією: так треба, бо так робили старші. Іноді можна почути й нові, пізніші за походженням пояснення цього звичаю «*На столі — шо їли того дня (чи вечора), то осталось на ноч. Так люди робили, та й ми [так робимо]*» (с. Великий Скнит Хмл.) [3, арк. 3]. «*Цієї ночі зі стола не прибирали — не положено, щоб велося в хаті добро все. [...] Вранці те, що лишилося, давали худобі (лише корові)*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*На перехіщини не прибирали стіл на ніч*» (с. Шпиколоси Трн.) [2, арк. 7]. «*На перехищину стіл на ніч не прибирают — [лише] на другий день [вранці]*» (с. Зеблази Трн.) [2, арк. 11]. «*Першої ночі на столі не прибирали — закон такий*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 12]. «*На ніч на столі не прибирали, шоб трималося те все*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 13]. «*Першої ночі на столі не прибирали — оставляли пару ложок, пару мисок... Таке повинно бути, шоб семня велася*» (с. Нараївка Хмл.) [3, арк. 5]. «*В новій хаті першої ночі все на столі оставляли. [Так само було]*

як брата поховали, як на Різдво... то так і стояло» (с. Міньківці Хмл.) [3, арк. 27]. «*Того дня, коли увійшли, на ноч зі стола не прибирали. Хліб цей спеціально оставляли, шоб переночувало, а зранку його доїдали*» (с. Міньківці Хмл.) [3, арк. 28]. «*Першої ночі в новій хаті зі стола нічого не прибирала. Ше нарошне хліб ложила, застелила скатерть... шоб всігда був хліб*» (с. Цвітоха Хмл.) [3, арк. 30]. «*Першої ночі в новій хаті оставляли на столі хліб, сіль і воду. Кажуть, шо треба було так*» (с. Вельгір Рвн.) [4, арк. 4]. «*Першої ночі стіл не прибирали, на ньому все оставляли. Таке було заведеніє. Вранці недоїдки худобі оддавали*» (с. Колесники Рвн.) [4]. «*Того дня після вечері зі столу на ніч не прибирали — все оставляли, шоби багаті були, чи шо...*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 8]. «*На ніч все оставлялося на столі. Кажуть, шо не можна прибирати зі столу, шоб не виходило з хати те все. Вранці те, шо не доїли на перехіщину, доїдали самі господарі*» (с. Вербень Рвн.) [5, арк. 16]. «*Першої ночі в новій хаті все лишали на столі*» (с. Монастирок Лв.) [6, арк. 11]. «*На входини після вечері все оставлють на столі, кажуть — хай буде. Вранці, шо можна, те доїдають, а шо не можна, то оддають... собаці, котам... живність якась є*» (с. Вільськ Жт.) [8, арк. 6—7]. «*Хліб оставляли на ноч [не прибраним зі стола], так положено*» (с. Крученець Жт.) [8, арк. 17]. «*Перехіщина — пили, гуляли, йшли гості з подарками... як перехіщину робили. Стіл на ноч оставляли [неприбраним від їжі]. Нічо... оставили, бо ви ж його зара не приберете, ще ж гості... А завтра вже миють, прибирають... ще сходяться, доїдають. [...] Шо спортилося вночі, [то] худобі віддавали... любій худобі. Поховают покойніка, то тоже так: шо їли, як в хаті [поминальний] обід, так воно на столі і стоїт. [Після поминок] оставляют на ноч [страви на столі], як на перехіщину. Це все худобі віддають...* « (с. Зозулинці Вн.) [9, арк. 5]. «*На перехищину на ноч трошки оставляют на столі, а все решту приймают*» (с. Рибчинці Вн.) [9, арк. 6]. «*Стіл не треба [на ніч прибирати], треба шоб переночувало і на другий день ше приходят пообідати. Покойниє не приходят... а може й приходять, ми ж не бачимо... Вони так не дадуться знати...*» (с. Рибчинці Вн.) [9, арк. 8]. «*Після перехіщини треба, шоб все на столі переночувало (як і на Різдво на Святий вечір не треба нічого приймати зі столу, шоб приходили сьвятії вечерати)*» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 9].

В деяких волинських селах ще пам'ятають, що в давнину на входини готували для померлих спеціальну поминальну страву: «*для них ставили коливо з пшениці*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5]. В селі Комарівцях на Тернопільщині коливо на входини робили з пшениці або рису, прикрашали довкола цукерками і під час гостини передавали по колу [1, арк. 47—48]. За матеріалами Тадеуша Стецького, таким же ж коливом, приготованим з пшениці і меду, на Волині розпочинався й поминальний обід після похорону [22, s. 84].

Під час входин побутували й деякі інші звичаї, характерні для поминальних традицій українців і волинян зокрема. Так, господарі «*ставили на підоконніку стакан води, хліба...*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5]. «*На ніч на вікно ставлять хліб і стакан води*» (с. Шпиколоси Трн.) [2, арк. 7]. «*Тої ночі лишали на вікні стакан свяченої води і цілушку хліба зверха*» (с. Сапанів Трн.) [2, арк. 9]. «*На ніч на вікно (від сходу, полудня) ставили свячену воду, хліб і рушник*» (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. «*На вікно біля покуті ставили воду і хліба кусочок*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 13]. За матеріалами В. Кравченка, склянку води, накриту цілушкою хліба, волиняни ставили для душі померлого на покуть [12, с. 136].

Пошанувати померлих родичів на входини можна було й за допомогою іншого традиційного способу: передати їм гостинця на «той» світ за посередництвом жебрака — обдарувавши його. «*[...] В нову хату ікони повісила невістка з сином, як увійшли — Богородицю... Зі стола на ніч не прибирали: так воно і було до другого дня. Нех ночує — може ше хто зайде. А тут якраз був такий дід бідненький. І в той деньок зайшов до мене. Я його посадила коло стола і попросила: «Їжте, те шо є». І взяла йому наклала кошичок зи стола. (Я його знала, і його жінку... як нищий). — «Занесете своїй дружині і дітям, внукам. Всім дайте покушати». То він так мені дякував!*» (с. Липа Влн.) [5, арк. 12].

Першої ночі в новій хаті господарі не гасили світла, очевидно для того, щоб присвітити померлим, які

прийдуть вечеряти. «*І свічку лишали, шоб горіла цілу ніч. То так само для них (померлих родичів. — Р. С.) було*» (с. Старики Влн.) [5, арк. 14]. «*Першої ночі світло світять. (За мерцями три ночі в хаті світять)*» (с. Монастирок Лв.) [6, арк. 10]. «*Тої ночі палили в хаті світло цілу ніч*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 2]. «*Цілу ніч горіло в хаті світло — лампа*» (с. Жолоби Трн.) [2, арк. 4]. «*Цілу ніч горіла лампадка перед іконою, щоб була злагода в хаті, щоб була любов в сім'ї*» (с. Великі Бережці Трн.) [2, арк. 5]. «*Цілу ніч горіли свічки, шоб спасали, шоб діявол не підходив*» (с. Кімната Трн.) [2, арк. 10]. «*Першої ночі світили гасову лампу, кажуть, так треба*» (с. Чугалі Трн.) [2, арк. 13]. «*Першої ночі лампочку світили цілу ніч*» (с. Вел. Скнит Хмл.) [3, арк. 3]. «*Вночі того дня свічка горить (її батюшка дає в церкві) поки не погасне*» (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 7]. «*Першої ночі не гасили лучини — горіла цілу ніч*» (с. Рясники Рвн) [4, арк. 8]. «*Всю ніч світили лампадку*» (с. Смолява Влн.) [5, арк. 8]. «*На кухні на вікні всю ніч світилася лампочка (першої ночі, як перейшли)*» (с. Липа Влн.) [5, арк. 12]. «*Як перебралисі до хати, то положено, шо першу ніч має горіти світло, же б то було світле життя*» (с. Станіславчик Лв.) [6, арк. 4].

З новосільними традиціями тісно пов'язані демонологічні вірування про домовика — духа-опікуна домашнього господарства та його мешканців. Останній сформувався на основі архаїчних уявлень про культ предків і є пізнішим за походженням. Волиняни часто ототожнюють домовика з душею померлого [10, с. 216].

На Волині ще й досі спорадично зустрічається твердження, що домовик є в кожній хаті. «*Є такі приказки: в кожного хазяїна є домовик*» (с. Бугрин Рвн.) [4, арк. 7]. «*Кажуть, шо треба першого котика впускати [до нової хати]. Кіт — це таке як домовик*» (с. Міньківці Хмл.) [3, арк. 29]. «*Казали, колись в хаті [в одних] був домовик. Вони дуже багато жили. [...]*» (с. Липа Влн.) [5, арк. 11]. «*Домовик в любій хаті є. Де построять хату, там він жиє — в уголочку найде собі місце таке на чердаку. І він там собі жиє-проживає... доки хата є — є і він*» (с. Філіополь Вн.) [9, арк. 16]. «*Кажуть, домовик [в кожній хаті] є...*» (с. Новопіль Жт.) [8, арк. 24]. «*Були такі чутки раньше, нас — дітей — колись батьки лякали: «Дивись! Не будеш слухатись, то вночі прийде домовик!*» (с. Крученець Жт.) [8, арк. 16].

Духа-опікуна домашнього господарства — домовика — необхідно на входини (подібно як і покійних родичів-предків) годувати, пригощати. «*На столі [на ніч все залишали] для домовика. Зранку, шо не доїли, то викидали курам. Бо свиням не мона викидати, бо кажут... шо свині з'єдят та всенько-всьо...*» (с. Філіополь Вн.) [9, арк. 16].

Згідно з віруванням, домовик опікується господарством, добробутом сім'ї. «*Звели хату і ви виїжджаєте на другу сторону і він за вами буде [йти]. Цей самий [домовик] він сам їде з ними. Хто його приглашає?... Хто його бачив?... Його лиш хазяїн бачив. Хазяїн як знається [з домовиком], то він буде бачить, і буде глядіть. [Домовик] шо хоч може зробить. [...] Світло... свєт світився [першої ночі після входин]: так положено [для домовика]*» (с. Крученець Жт.) [8, арк. 17].

Згідно з демонологічним віруванням домовик допомагає і сприяє господарям лише у випадку, коли він їх «злюбив», інакше кажучи — коли мешканці господарства його шанують і не порушують законів Божих і моральних норм, установлених предками. «*Коли гості [після входин] порозходяться, то воно (залишки трапези. — Р. С.) на столі все остається [на ніч]. Чую від сватів, що в них хата давна-давна і шо в них домовик є в хаті. Вони його не бачили. Якісь від нього рухи, шорохи йдут... (Вони зараз в Хмельніку построїлись і тоже, кажут, є домовик — є якийсь хазяїн). Воно ховається... на підвіконніку... скрипнут двері... шось... Домовик людям не шкодит. Ну, смотра як до нього відноситься. Домовик щитається як хазяїн. От буває, шо йому господарі не нравляться, неправильно себе ведут... Він може злитись, дебоширити, шось може таке... Це як якісь алкоголіки несамовиті, як злодюги, які нарушуют Божі закони, то він — конєшно [бешкетує]. Йому тре догоджати. То йому якісь монетки сиплят... вопшем сваха казала: шо бачила, те вже робила [щоб задобрити домовика]. А він все одно є... Чути, шо хтось є. Казали, шо першої ночі треба для домовика шось оставити в новій хаті. Казали: «Це тобі, хазяїне, на вечеру, на сніданок. Не злись на*

нас, будь добрий до нас, хазяюй разом з нами!» (с. Воронівці Вн.) [9, арк. 10].

«Колись, казали, домовик є в хаті, то мучит людину. Тепер домовиків нема. Він нащо? Моя мама розказувала так, шо дядько дружив з... другом. А там через дорогу жили поляки і взяли за свою собі дівчинку (чужу, з чужого роду. — Р. С.). Вона виросла і вже дівка. І начав ходити цей хлопець і з моїм дядьком — маминим братом. І каже, так шось не злюбило цеї дівчини, шо стукало, грюкало... І мамин брат каже: «Я не віру!». Ну, каже, то почекайте. Каже, поналивали чаю, посідали там... Каже, воно — стук! Дивляться —маленький камінчик в неї в стакані! Подержали цю дівчину, й кажуть: «Йди, дитино, як нам така біда через тебе». Та й не знають, де вона ділася — та Аня» (с. Зозулинці Вн.) [9, арк. 5].

Розглянутий етнографічний матеріал засвідчує, що обрядово-звичаєві традиції входин до нової хати мають у волинян загальноукраїнську основу. Головними світоглядними ідеями розглянутого комплексу звичаїв, прикмет, повір'їв і ритуальних заборон є забезпечення мешканцям нової оселі щастя, здоров'я і достатку. Саме з цією метою мешканці етнографічної Волині намагалися вибрати «щасливий» час для «вхіщини», за допомогою різного ритуально-магічного інструментарію уникнути небезпеки, яка чигала на них у новобудові, і, нарешті, заручитися в новій оселі прихильністю і опікою покійних предків — «дідів», «бабів», «батьків». Адже, згідно зі світоглядними уявленнями українців (а ширше — слов'ян загалом), без їхнього сприяння щасливе й заможне життя неможливе [13, с. 249].

Що стосується локальних-специфічно волинських особливостей новосільних традицій, то їх виявити не вдалося. Звичаї та обряди, які супроводжують вселення до нової хати на Волині, схоже, підтверджують думку, яку висловив сто п'ятдесять років тому дослідник Тадеуш Стецький: «Забобони і повір'я волинян є спільними для всіх провінцій Русі, тільки на Волині їх менше ніж деінде» [22, с. 61].

1. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 155-Е. — 105 арк.
2. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 204-Е. — 13 арк.
3. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 206-Е. — 32 арк.
4. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 304-Е. — 14 арк.
5. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 522-Е. — 19 арк.
6. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 523-Е. — 12 арк.
7. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 524-Е. — 17 арк.
8. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 525-Е. — 26 арк.
9. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 525-Е. — 25 арк.
10. *Галайчук В.* Демонологія Кременеччини / Володимир Галайчук // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. — Вип. 47 / за редакцією В. Галайчука. — С. 198—240.
11. *Гунчик І.* Часова парадигма українського оказіонально-обрядового фольклору / Ігор Гунчик // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2010. — Т. CCLIX: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 389—405.
12. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді та по де-якіх інших недалеких від цього села місцевостях Житомірського повіту на Волині. Етнографічні матеріали / Василь Кравченко. —Житомір, 1920. — 160 с.
13. *Левкиевская Е.Е.* Предки / Е.Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого ; Институт славяноведения РАН. — Москва : Международные отношения, 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 249—252.
14. *Радович Р.* Житло етнографічної Волині ІІ-ї пол. XIX — І-ї пол. XX ст. (за матеріалами Рівненщини) / Роман Радович // Архітектурна спадщина Волині. Збірник наукових праць. —Рівне : ПП ДМ, 2012. — Вип. 3. — С. 89—104.
15. *Сілецький Р.* Будівельна жертва в українців: нова інтерпретація / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. — Вип. 46 / за редакцією Р. Сіромського. — С. 291—320.
16. *Сілецький Р.* «Входчини» (новосільні звичаї та обряди) / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. 1995. — С. 117—124.
17. *Сілецький Р.* «Дай, Боже, в добру пору, в добрий час...» (Традиційні уявлення українців про час на матеріалах будівельної обрядовості) / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. — Вип. 47 / за редакцією В. Галайчука. — С. 111—126.
18. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців : монографія / Роман Сілецький. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. — 428 с.

19. *Цинкаловський О.* Стара волинська хата / О. Цинкаловський // Життя і знання. — Львів, 1936. — № 6. — С. 187.
20. *Kopernicki I.* Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjałów zebranych przez Z. Rokossowska we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiahelskim / Izydor Kopernicki // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — Kraków, 1887. — T. 11. — S. 130—228.
21. *Řehoř Fr.* Poświęcenie mieszkania ruskiego w Galicyi (Z okolic Żydaczowa) / Fr. Řehoř // Lud : Kwartalnik etnograficzny. — Lwów, 1896. — Rocz. 2. — S. 141—146.
22. *Stecki T.J.* Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym / T.J. Stecki. — Lwów, 1864. — 388 s.

Roman Siletskiy

«VKHISHCHYNY»: HOUSE WARMING FOLK CUSTOMS, RITUALS AND BELIEFS IN VOLYN
(Based on field ethnographic materials of the early XXI c.)

On the basis of the field ethnographic materials the author described a ponderable component of house dwelling rituals of Volynians — house warming traditions. Beliefs about the timing options of «vkhishchyna» were examined. The author investigated ritual ways to avoid demonological danger in new house. The funeral motives of ritual repast were defined, as well as the demonological beliefs in the context of reviewed rituality.

Keywords: dwelling rituals, house warming, Volyn, customs, rituals, beliefs.

Роман Силецкий

«ВХИЩИНЫ»: НАРОДНЫЕ НОВОСЕЛЬНЫЕ ОБЫЧАИ, ОБРЯДЫ И ПОВЕРЬЯ НА ВОЛЫНИ
(По полевым этнографическим материалам начала XXI в.)

На основании источников (полевых этнографических материалов) исследован важный компонент народной строительной обрядности волынян — традиции, связанные с новосельем. Рассмотрены поверья про временные параметры «вхищин» (вселения в новый дом). Обнаружены ритуальные способы предотвращения демонологической опасности в новом жилье. Выяснены поминальные мотивы обрядовой трапезы, демонологические поверья в контексте рассматриваемой обрядности.

Ключевые слова: строительная обрядность, новоселье, Волынь, обычаи, обряды, поверья.



Факти, гіпотези, пошук

Андрій КОВАЛЬ

ЦЕРКОВНЕ МАЛЯРСТВО КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА: ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОДНІЄЇ ІКОНИ

Ідеться про малярську спадщину Корнила Устияновича, істотну частку в якій займає християнська тематика. Вперше в науці подано мистецтвознавчий аналіз ікони «Преображення Христове», яку виявлено у церкві с. Волосянка Сколівського району Львівської області. Дотично розглядаються стосунки священичих родин Устияновичів та Риваковичів, у яких добрими приятелями були Корнило і Тит. До того ж, портрет Тита художник змалював ще у молодому віці.

Ключові слова: Преображення Христове, техніка виконання, відтінок, портрет.

Неабияке значення на світогляд митця, його формування як громадянина, творчої особистості має час та культурне середовище, в якому він перебував. 30—40-ві роки XIX ст. — яскравий період відродження у всіх його проявах. Це час, коли жили й творили генії української культури Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький, Микола Устиянович. Син останнього — Корнило — став одним з помітних художників Галичини другої половини XIX століття. За словами дослідника його творчості Ярослава Нановського, «він відіграв велику роль у формуванні нової західноукраїнської школи реалістичного мистецтва» [6, с. 5].

Народився К. Устиянович 22 вересня 1839 р. в селі Вовкові на Львівщині, помер 22 липня 1903 р. у с. Довге, зараз Дрогобицького району Львівської області. Це український маляр, представник класицизму й академізму в Галичині, письменник і публіцист. Мистецьку освіту здобував у Віденській академії мистецтв (1858—1863). Його малярська спадщина досить велика — монументальні розписи, картини на історичні, біблійні та побутові теми [12, с. 235; 3].

К. Устиянович належав до тих художників, які поповнили і збагатили західноєвропейське малярство. Він був знайомий з творчістю представників Жовківського художнього осередку другої половини XVII — першої половини XVIII ст. — Йова Кондзелевича, зокрема його малярства у Скиті Манявському, іконописом талановитого майстра Івана Руткович. Великий вплив на нього справила Академія образотворчого мистецтва у Відні. Тоді в Австрії і багатьох інших країнах Європи домінував академізм. Він залишався основним напрямком в образотворчому мистецтві, який підтримували академії та художні осередки. До речі, коли молодий Корнило приїхав до Відня, то академію мистецтв очолював відомий німецький живописець Кристіан Рубен (1805—1875), який славився класичним рисунком, його академічною побудовою, експресивністю передачі характеру персонажа. Саме така манера письма згодом проявлятиметься і в самого К. Устияновича. У той період художник ближче познайомився із викладачами Краківської академії мистецтв, Празької академії образотворчого мистецтва. Такі творчі контакти неабияк впливали на подальше вдосконалення манери, яку він фахово застосовував у своїх роботах, особливо в церковному малярстві.

Вагомим внеском в образотворче мистецтво на теренах Галичини виявився портретний живопис

К. Устияновича, значна частина якого зберігається в музеях, приватних колекціях. Так, до скарбниці портретного малярства митця належить велика частина західноукраїнської інтелігенції того часу — парохи, державні діячі, приватні особи (Микола Устиянович, Порфирій Бажанський, Юліан Лаврівський, Анатоль Вахнянин, Степан Гарматій та інші). До раннього періоду творчості К. Устияновича увійшов і портрет Тита Реваковича — товариша художника, а згодом відомого судді, культурно-просвітницького діяча. Зі спогадів Тита дізнаємося, що вони знайомі ще з дитинства. «...З Корнилом, — писав він у спогадах, — знався від першої половини 1850-тих років. Був він о 6 літ від мене старший; та мимо ріжниці віку ми дуже любилися; була це сердечна, щира, добра, ідейна душа. Живучи в Волосянці в сусідстві Славська, в Скільськім повіті, жили мої родичі і ми діти з усіма Устияновичами в великій дружбі» [8, с. 90]. Теплі, приятельські стосунки зав'язалися між К. Устияновичем і Т. Реваковичем, які тривали понад сорок років. Вони часто зустрічалися то у Волосянці, то у Славську чи інших місцях. Результатом їхньої плідної співпраці став портрет Тита Реваковича, намальований 1868 року. Це олійний живопис на полотні розміром 60х47 см. На звороті напис чорною тушшю, друкованими літерами «Титко Ревакович, судейський практикант в сіраку з Заліщицького повіту. Малював Корнило Устиянович 1868 р.» [5, с. 14].

На портреті зображена молода людина з цілеспрямованим виразом обличчя. Пряме рівномірно розсіяне освітлення на темно-сірому тлі дає можливість глядачеві більше зосередити увагу на обличчі. Вдало промодельовані очі із бліком справляють враження впевненого і цілеспрямованого погляду. Темно-коричневий селянський сердак майже зливається із темним фоном (манера, притаманна західноєвропейському живопису). З-під сердака виглядає білий рубець комірця на шиї, немов нагадує його суддейський статус. Сам Т. Ревакович підтвердив, що «убраний на нім в сердаку із Заліщицького повіта», і «що в тім сердаку все ходив званий тоді (1862—1866) правник зі Заліщицького повіта б. п. Денис Герасимович, пізнійше радник кр. суду і начальник суду в Янові». І далі продовжив, що «ми — молодіж — зачали по-народньому убиратися, то є або після хлопських галицько-українських сіраків, або після



Тит Ревакович

убраня запорозьких козаків — се послідне відтак взагалі прийнялося. Знак, що ми українці — українського «хлопа» яко підставу нашого українського життя уважали і тому старалися і поверховно єму приподобитися» [8, с. 91].

Варто зазначити, що більшість своїх портретів Устиянович виконував на замовлення, як і цей представлений. Він робив акцент на зовнішності героя, чіткому підкресленні його характерних рис. У пізніших портретних картинах К. Устияновича виразніше простежується постійне вдосконалення, проявляється рух персонажа, світлі тони в змалюванні обличчя, доповнення кистями рук.

Численними у його спадщині є напрацювання у церковному монументальному малярстві, зокрема ікони, з яких відомі «Христос перед Пилатом» (1880) у Відні, «Мойсей» (1887) у Преображенській церкві Львова, «Хрещення Руси», «Свята Ольга» у церкві с. Вістова на Калущині та інші. Варто наголосити, що впродовж сорока років творчої діяльності К. Устиянович розмалював 15 іконостасів, виконав 11 стінописів та велику кількість окремих ікон для понад п'ятдесят церков» [3, с. 222—223].

Про приналежність К. Устияновичу однієї з ікон у церкві с. Волосянка задекларовано в статті В. Сокола [10, с. 671]. Заслуговують уваги спогади Т. Реваковича, що чітко ідентифікують роботу, яку створив художник: «З його образів (К. Устияновича. —



Преображення Христове

А. К.) є в церкві в Волосянці два, а то: Преображеннє Христа (великий образ) і св. Онуфрій» — згадував Титко Ревакович [8, с. 90]. Зараз нам вдалося виявити лише образ «Преображення Хрестове», який ще не ставав об'єктом мистецтвознавчого вивчення.

В Галичині цей євангельський сюжет про преображення був досить поширений. Зазначимо, що він вважається обов'язковим серед чотирнадцяти празничків на іконостасі. З іншого боку, він застосовується для намісних ікон у церквах, соборах, присвячених Спасові (= Спаситель = Христос- Спаситель). За християнським віровченням, він став засновником християнства, що врятував людство, спокутуючи його гріхи. Спаса — народна назва календарного свята (19 серпня), або Преображення Господнього [4, с. 573]. Воно активно відзначалось у Волосянці, тому так актуальним був образ цієї тематики для місцевої церкви.

Згідно з євангельською розповіддю, «...Ісус узяв з собою Петра, Івана та Якова і вийшов на гору молитись. Коли він молився, вигляд його обличчя став інший, а одежа — біла та блискуча. І ось два мужі з ним у славі говорили про його смерть, якою він мав умерти в Єрусалимі. Петро й ті, що були з ним, були зморені сном. Та як пробудилися, побачили його славу і двох мужів, що з ними стояли. А коли ці розставались з ним, Петро промовив до Ісуса: «Наставнику, добре нам тут бути! Зробимо три намети: один тобі, один Мойсеєві і один Іллі». Не знав бо, що говорить. Коли він говорив це, насунулася хмара і огорнула їх; учні налякались, як надійшла на них хмара. І голос залунав із хмари: «Це Син мій улюблений, його слухайте!» І коли почувся цей голос Ісус зостався один. Учні мовчали, і нічого з того, що бачили, нікому тоді не оповідали» [9, с. 322—323].

Ця таємнича подія передавалася крізь століття та інтерпретувалась у образотворчому мистецтві, скульптурі та інших видах мистецтва. Проблема зображуваності божественного досить глибока й має пріоритетне значення в християнстві. Завдання художника — представити символіку іконопису, яка охоплює не лише об'єкт, а й композиційний склад, техніку зображення, кольористику.

Ікона «Преображення Христове» К. Устияновича розміром 2,20х1,60 см, золочена рама шириною 15 см. Вона розміщена на лівій стіні у Волосянській церкві неподалік престолу. Це шестифігурна композиція, яка заповнює всю площину. У роботі чітко проглядається дві частини — верхня і нижня. Верхня — небесні особи, нижня — земні. Головною постаттю виступає Ісус Христос. Художник не випадково залишив більше простору навколо Ісуса, щоб закцентувати увагу на домінантності фігури. Обличчя Ісуса світле, зосереджене, задумливе, сповнене на відкуплення гріхів. Майстерно промодельована драперія на одязі, в напівтонах створює враження легкості й повітряності. Ця візуалізація підтверджується словами євангельського тексту: «обличчя Ісуса сяяло, як сонце, а вбрання стало біліше за сніг». Узагалі білий колір у церковному малярстві використовувався для вираження певної сакральності, означення небесного сяйва, оскільки він перетворює, «преображає», очищує все земне й матеріальне. Варто зауважити, що символіка кольорів у церковному малярстві має певні канони, тому позбавляє художника значних імпровізацій. Вчені підкреслюють, що «символічний спосіб є єдиним універсальним художнім засобом відтворення глобального, вічного, трансцендентного: Бог через мистецтво спілкується з людьми» [7, с. 49].

Ще один важливий акцент стосується форми: руки Ісуса торкаються двох старців, задумливі пророки Мойсей та Ілля розміщені по обидва боки Ісуса, асоціативно сприймаються як старозавітня опо-

ра, одночасно замикають верхню частину картини. Нижня частина ікони більш динамічна. К. Устиянович вдало компонує постаті Петра, Івана та Якова, зображає їх контрастніше: темнішими за тоном і кольором, застосовуючи силует і пляму, передає узагальнений передній план. Трьохфігурна композиція нижньої частини майстерно зв'язана між собою і доповнює верхню частину. Використовуючи різні ракурси, хаотичність руху, він створює враження переляку, що підтверджується євангельськими оповідями: «попадали на землю». Важливо, що художник зумів представити ці фігури у різних ракурсах: відтворити їх у певному русі, одночасно зберігши статику дії. Великого значення він надав анатомічній побудові (віденська школа), пропорціям. Слід звернути увагу на окремий рух: закриття руками обличчя, що передає яскравість світла (фаворське світло), яке ніби пронизує їх. Майстерність зіставлення кольорів, їх поєднання доносять цей емоційний стан до глядача. Митець уникав агресивності кольору, використовуючи м'яку пастельність. Він трактував поверхню по-різному: механічне змішування, лисування — усе це виконував у олійній техніці.

Добре обізнаний з духовно-культурними цінностями іконографічної традиції, К. Устиянович дотримується першоджерел і бере їх за основу, що можна простежити і на техніці виконання ікони «Преображення Христове», для якої характерний ще з XIV—XVI ст. традиційний шестифігурний сюжет. Головна постать Ісуса оточена мандорлею. Мандорла виконує символічне зображення сяйва в іконописі, що має форму овалу, рідше кола, і уособлює «Славу», складається із тонального нюансу, інколи закінчується декоративними зубчиками. Присутність на іконах фаворських променів, які починаються від Ісуса, і сфокусовані у різні напрями, зупиняються на пророках і апостолах, символізуючи зв'язок і спілкування, а також композиційно схрещують усі постаті біблійного дійства.

Фаворське сяйво, присутнє на іконі К. Устияновича «Преображення Христове», не є таким символічним, а більш природнім. Ясне, майже біле тло неба, жовто-рожеве хаотичне закінчення променів. Цікаве вирішення мандори передається за допомогою згущення синьо-сріблястих хмар, які овалом окреслюють постать Ісуса.

Для іконопису XIV—XVI ст. характерне значне використання символічних елементів, орнаментальності, декору, схематичного узагальнення, стилізації одягу, каміння, води, скель, рослинності, що здебільшого застосовується у нижній частині ікони, і надає викінченості та сприяє оживленню сюжету. У Волосянському образі пейзажу немає, проте художник майстерно знаходить між темними плямами апостольських силуетів місце для рослинної присутності. На локально-зеленій плямі поставлено квітковий червоний акцент. Порівнюючи раннє західноєвропейське малярство XVII ст. в Галичині, де домінував один базовий колір як об'єднуючий, у образі К. Устияновича помічаємо необмежену кольорову палітру, вдале оперування кольором. Варто зазначити, що художник ділився своїми міркуваннями про малювання церков: «Тим однако не хочу сказати, щоби церкви малювалися в красках темних. Понуро виглядаючи нутра церквей обгортають диким сумом серце чоловіка, не підносять набожности і теплих чувств, а вкінці і нарід наш їх не любить. Для него церква є небом, а не гробом, і він хоче в ній мати ясно та мило, наче в раю» [11].

Зауважу, що у 80-х рр. XX ст. у церкві с. Волосянки проводилися реставраційні роботи під керівництвом Анатолія Мельника, який стверджував, що ікона «Преображення» до реставрації не була задіяна. Вона висить на стіні прибита великими кованими цвяхами. Отже, полотно художника залишилось недоторканним, у його первозданному вигляді.

Відтворюючи церковні сцени, К. Устиянович часто змальовував обличчя знайомих йому осіб. Інколи це призводило до різних оказій. Так, у церкві села Денисів на Тернопільщині усі обличчя в іконостасі були портретами місцевих вірян, а намісна ікона св. Миколая зображена з обличчям, подібним на селянина Степана Гарматія, якого митець знав особисто [6, с. 33]. Такі особливості індивідуального стилю проявляються як у церковному, так і в побутово-історичному жанрах. Художник міг подати портрет в позитивному або ж і в негативному плані. Про один нестардатний випадок дізнаємося з його епістолярію. 1893 року в селі Бутини біля Жовкви К. Устиянович і його приятель художник Степан Томасевич були притягнені до судової відповідальності за розпис «Пекло». У пекельному ка-

зані смажились польський граф Голуховський, колишній державний правитель Галичини, староста Жовківського повіту Ланикевич та ще один шляхтич — представник австрійської влади. Над казаном угорі летить упир з пляшкою горілки і ковбасою в руках, збоку стоять «виборчі урни», бочки з горілкою і міхи з грішми, за які польські пани купували голоси несвідомих селян до сейму. Дрова у вогонь, який огортав казан, підкидував український селянин [2, арк. 28]. Малюючи простих селян у біблійних сюжетах, художник залучав їх до церковного життя. Усе це підкреслює, що він добре знав настрої і проблеми свого народу і при кожній нагоді намагався проявляти патріотизм, тверду громадянську позицію.

Для української культурної громадськості відкриваються й невідомі ще роботи митця. Є інформація Т. Реваковича, що К. Устиянович малював також портрети його батьків: «У о. Михайла Реваковича (брата Тита. — *А. К.*), пароха в Волосянці, є зовсім удачні портрети моєї матері Теодори з Паславських Реваковичевої і мого батька о. Івана Реваковича, б. пароха в Волосянці. Ті портрети малював Корнило в 1890-тих роках» [8, с. 90—91]. Про те, що К. Устиянович бував тоді у цих краях, довідуємося з його листа до священика Ізидора Глинського: «В четвер же поїхав я до Славська, де отець мій прожив літ 30, де і гріб моєї матусеньки. В той самий день їздив я ще й до Волосянки до старого Реваковича» [1, арк. 18—19]. На жаль, досі не вдалося виявити місцезнаходження цих портретів. Пошуки тривають. Гадаємо, що ще немало відкриється із сакрального мистецтва К. Устияновича.

1. Лист Корнила Устияновича до Ізидора Глинського.Головецько. 1896 / Корнило Устиянович. [Рукопис] // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 159 (С. Глинський). — Од. зб. 308. — П. 13. — Арк. 18–19.
2. Лист Корнила Устияновича до Тита Реваковича. Крехів. 1893 / Корнило Устиянович [Рукопис] // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 93. — Од. зб. 110. — Арк. 28.
3. *Голод І.В.* Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (XI—XXI ст.) / І.В. Голод, Я.В. Кравченко, Н.Б. Козак, О.Д. Михайлюк, Р.М. Яців. — Харків : 2013. — С. 220—223.
4. *Жайворонок В.В.* Знаки української культури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. — Київ : Довіра, 2006. — 703 с.
5. *Жеплинська О.* Корнило Устиянович. Альбом-каталог / Оксана Жеплинська. — Київ : Р.К. Майстер Принт, 2013. — 103 с.
6. *Нановський Я.* Корнило Миколайович Устиянович / Я. Нановський. — Київ, 1963. — 43 с.
7. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 392 с..
8. *Ревакович Т.* Спогади про Корнила Устияновича / Тит Ревакович // Світ: ілюстрований журнал літератури і мистецтва. — Львів, 1917. — Ч. 6. — С. 90—93.
9. Святе Євангеліє. — Рим, 1990. — 671 с.
10. *Сокіл В.* Священича родина Реваковичів у Волосянці / Василь Сокіл // Народознавчі зошити. — 2014. — № 4. — С. 667—686.
11. *Устиянович К.* Дещо о мальованю церквей / К. Устиянович // Діло. — 1891. — Ч. 47. — 27 лютого (11 марта).
12. Устиянович Корнило Миколайович // Словник художників України. — Київ : УРЕ, 1973. — С. 235.

Andriy Koval

CHURCH PAINTING OF KORNYLO USTYYANOVYCH: IDENTIFICATION OF ONE ICON

We are talking about the painter Kornylo Ustyyanovych's legacy, a significant part of which consists of Christian themes. For the first time in the art studying the analysis of icon «Christ's Changing» is presented, which was found in the Volosyanka village Skole district, Lviv region's church. The relationships between the priest families of Ustyyanovychs and Revakovychs, in particular, between the Kornylo and Tyt, are researched. In addition, the artist depicted the portrait of Tyt still at a young age.

Keywords: Christ's Changing, technique of art, tint, portrait.

Андрий Коваль

ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА: ИДЕНТИФИКАЦИЯ ОДНОЙ ИКОНЫ

Идет речь о малярном наследстве Корнила Устияновича, существенную часть в котором занимает христианская тематика. Впервые в науке подан искусствоведческий анализ иконы «Преображення Христовое», которая обнаружена в церкви с. Волосянка Сколивского района Львовской области. Касательно рассматриваются отношения священичьих семей Устияновичов и Реваковичов, в которых хорошими приятелями были Корнил и Тит. К тому же, портрет Тита художник изобразил еще в молодом возрасте.

Ключевые слова: Преображение Христовое, техника исполнения, оттенок, портрет.



Василь СОКІЛ

НЕВІДОМИЙ ПЕРІОД ДУШПАСТИРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МІТРАТА ОЛЕКСІЯ БАЗЮКА

Розглядаються штрихи про життя і діяльність мітрата О. Базюка. На основі архівних джерел, матеріалів з особової справи священика подано об'єктивні його біографічні відомості. За метричними записами церковних книг с. Волосянки, які вів О. Базюк упродовж 1945—1948 рр., уперше представлено цей відтинок його праці на парохії. Звернена увага на повноту та вичерпність інформації про парафіян, навіть про загиблих у часи боротьби УПА. Встановлено час і місце поховання отця.

Ключові слова: особова справа, метричні записи, мітрат, посох.

Важливе місце в духовному житті українців посів видатний церковний діяч, священик Олексій Базюк. Він був не просто звичайним служителям релігійного культу, а й отримав за самовіддану працю вищий духовний сан християнської церкви — мітрата, що відзначався позолоченим головним убором. Йому довелося виконувати функцію вікарія (помічника єпископа) в Боснії та Герцоговині, крилошанина (служителя) митрополичої капітули (духовної колегії) у Львові. Про його життя та душпастирську діяльність ще не створено цілісного портрета. У цій статті акцентується лише на окремих сторінках, уперше вводяться в науковий обіг архівні матеріали, передусім ті, що стосуються останнього періоду біографії отця, про який досі не йшлося в літературі.

Згідно з енциклопедичними відомостями та даними шематизмів, О. Базюк народився 20 березня 1873 р. у с. Добрянах Стрийського повіту на Львівщині. Після закінчення Стрийської гімназії він навчався на теологічному факультеті Львівського університету, відтак у Римі та Відні. 9 квітня 1898 р. висвячений на священика. Далі праця на душпастирській ниві: адміністратор у с. Підмихайля на Калущині (1902—1906); адміністратор у с. Щирець біля Львова (1903—1904); адміністратор у с. Яснисько на Городоччині (1906—1907), Грабівці на Калущині (1907—1909). 1914—1923 рр. він адміністратор і парох церков для українських греко-католиків у Боснії та Герцоговині: Баня Лука (1914—1917), Казарац (1917—1919). У 1927—1944 рр. — крилошанин митрополичої консисторії у Львові [6, с. 23; 4, с. 30]. В особовій справі мітрата О. Базюка, яка зберігається у Центральному державному історичному архіві у Львові, виявлено анкету, яку він заповнив у 1933 році. Оскільки вона ще не була оприлюднена, наведемо її в повному обсязі з метою конкретизації окремих життєписних відомостей та займаних посад.

ЕВІДЕНЦІЙНИЙ ЛИСТОК

Імя і назвисько, становисько: о. Мітрат БАЗЮК Олексій, Львів

Рік уродження: 26. березня 1873, Добряни, пов[іт] Стрий

Рік зложення матури: 1894, Стрий

Де покінчив богословські студії: 1899, Рим; 1902, Відень

Рік рукоположення: 1898, Рим

Рік зложення конкурсового іспиту: [не вказано]



Олекса Базюк

Рік відбутих реколекцій і де? В послідні́м часі 1931. у Дух[овній] Сем[інарії] у Львові (10 дн[ів]).

З ким жонатий? Безженний

Кілько дітий, їх вік і чим вони є? [немає запису]

Які занимав посади? Сотр[удник] у Відни 1900—1903, сотр[удник] у Підмихайлю 1902—1906, а відтак завід[атель] Ясниськ до 13.IX.1907, завід[атель] Грабівки до 17. XII.1908, на місіях у Німеччині до 1914., Ап[остольський] Амін[істратор] Гр[еко] кат[олицьких] Українців в Босні й Герцеґ[овині] від 9.X.1914—1925, Еп[архіальний] Вікарій для Босні й Герц[оговини] до кінця 1926., від I.I.1927. Крилош[анин] Митроп[оличої] Капітули у Львові.

Кілько годин тижнево релігії? [немає запису]

Які передплачує часописи? [не зазначено]

До яких належить Товариств? Просвіта, Рідна Школа, Н[аукове] Т[оварист]во ім. Шевченка

Які одержав до тепер похвали і відзначення? Від Митроп[оличого] Ордин[аріату]1913, а від Ап[остольського] Прест[олу] Домове Прелатство і Ап[остольське] Пронотарство.

Які одержав нагани? Не одержав жадних.

У Львові дня 16. липня 1933. О. Базюк

[3, арк. 10, 11]

Д. Блажейовський, простеживши шематизми, встановив, що О. Базюк перебував упродовж 1941—1944 рр.в на парафії у с. Чесники на Рогатинщині. Однак тут треба внести уточнення щодо вступу на цю парафію. У згаданій особовій справі священика вдалося виявити його звернення до українського греко-католицького митрополичого ординаріату у Львові від 14 січня 1944 р.: «О. Мітрат Олекса Базюк, Кри[лошанин] М[етрополичої] Кап[ітули] у Львові, а від 5.XI.1939 завідатель парохії в Чесниках Рогатинського Дек[анату], просить о 2 місячну відпустку ради порятування здоровля на підставі лікарської посвідки з датума в Станіславі дня 21.XII.1943» [3, арк. 5]. В останній, яка теж знаходиться у справі, виданій німецькою мовою, говориться, що О. Базюкові необхідне лікування на бронхіальну астму та операцію зубів [3, арк. 4]. Таку відпустку йому було надано з 22 січня 1944 року. Отже, мітрат перебував у Чесниках не з 1941, а з 5 листопада 1939 року. Очевидно, після лікування він уже недовго перебував на тій парафії. Завершення публікації шематизмів у 1944 р. спричинило появу інформації про те, що О. Базюк помер 1944 року [4, с. 30]. Ця дата поширилась у деяких інших виданнях. Лише недавно з'явилася точна дата смерті душпастиря — 12 червня 1952 р. [6, с. 23], але без зазначення місця смерті та поховання. Вперше анонсовано останній період життя і діяльності мітрата у моїй статті про священичу родину Реваковичів у Волосянці [5, с. 683]. Тут розглянемо питання ширше, наскільки дозволяє джерельна база.

На сьогодні поки що не виявлено грамоти про призначення О. Базюка на парафію у Волосянці. Основний документ, який дає підстави говорити про трирічне перебування мітрата на цій парафії — окрема метрикальна книга, яку він вів упродовж 1945—1948 рр., і зберігається в місцевому церковному архіві [2, 26 арк.]. Для записів парох використав книгу обліку книжкових видань, де вказувались том, число, наклад, місце і рік видання, розмір, число сторінок, ціна тощо. Через ці графи вписувалась необхідна інформація, яку ретельно вів священик, — про народження й хрещення, шлюб та смерть парафіян (паралельно він вносив скупу інформацію про народження та смерть і в стару метрикальну книгу). Цілісно збережені записи в новій книзі поки що дають підстави вважати, що О. Базюк прибув у село влітку 1945 р., а з серпня того ж року почав системно

вписувати відомості про парафіян. З книги видно, що мітрат з 1 по 10 листопада 1945 р. короткотерміново відлучався з парафії, а священичу місію виконував парох із Хащовані Антон Косар. Останній переслуговував також наприкінці червня — на початку липня 1946 року. А з 6 по 16 березня 1947 р. є записи колишнього сотрудника у Волосянці Миколи Дичковського (хрещення Анастасії Телечкун, Євдокії Іванів, Марії Маланинець, Дмитра Луцика та ін.). Останній запис О. Базюка, виявлений у книзі, — 13 січня 1946 р. (хрещення Анни Губаль).

Нижче наведу деякі фіксації для розуміння історії родин, села загалом. З іншого боку, вони дають можливість збагнути об'єктивність інформації, її повноту, яку намагався задокументувати О. Базюк не тільки для церкви, а й для нащадків парафіян.

I. НАРОДЖЕННЯ. ХРЕЩЕННЯ

1) 8 серпня нар[одився], охрещ[ений] 28 серпня 1945; Коник Василь — хлопець законний. Б[ать]ко — Коник Федір, син Луки і Гафи. Мати — Єва, з роду Гриців, д[очка] Петра і Марії. Куми: 1. Микола Рошкович. 2. Параця, ж[она] Олекси Павлишинець. Гр[еко]-кат[олики] — земледільці у Волосянці. Охр[естив] О. Базюк Олекса, завідатель [2, арк. 1].

2) Р[одилися] 18, охр[ещені] 22 лютого 1946. Близнюки. Михайло, Іван Король. Б[ать]ко: Василь Король, син Авксентія і Анни з р[оду] Луцик. М[а]ти: Агафія Матіїв, д[очка] Миколи і Анастасії Лесів з Рожанки Нижн[ьої]. Куми: Гриць Зинич, Гафа, ж[она] Івана Луцик; Пафнутій Білинець, Настася, ж[она] Михайла Луцик. Охр[естив] Мітрат о. Олекса Базюк, завід[атель], [2, арк. 5].

3) Волосянка, ч[исло] д[ому] 250. Родж[ена] 19. серпня 1947. Охр[ещена] і Миропомазана дня 31. серпня 1947. Гузар Ярослава (Славка), дівчина, законна. Б[ать]ко: Гузар Іван, син Миколи і Марії з р[оду] Нечай. Мати: Юхименко Надія, д[очка] Василева і Лідії з р[оду] Баєнко. Свідок: Александер Юхименко. Куми: 1. Максимович Михайло, с[ин] Дмитра. 2. Нелапшій Стефанія, жена Филипа (з роду Крук). Охрестив і Миропомазав о. Олекса Базюк, завідатель парохії [2, арк. 13].

4) Роджена 30.IX.1946. Анна Губаль — дівчина — цивільн[а] законна. Б[ать]ко: Федір Губаль — син Василя і Євки Мастило (роджений 2.V.1923). М[ати]: Параскевія Ольшанецька —





Пам'ятник на могилі О. Базюка у Лавочному Сколівського р-ну Львівської обл.

д[очка] Івана і Розалії Кулик, роджена в Ляховичах подорожних. 1925. Район Журавно. Дітина роджена в Красноярськім краю. Район Совітський в селі Слізнява. Крещена і Миропомазана дня 13. січня 1948. Куми: 1. Ілля Губаль, с[ин] Іллі — з Волосянки. 2. Настася, ж[она] Івана Шишака — з Вол[осянки]. Охрестив і миропомазав о. Олекса Базюк, завідатель [2, арк. 14].

II. ШЛЮБ («Протоколи передвінчальні»)

1) Волосянка, дня 29. вересня 1945.

Жених Петро Ріжнів, хлібороб — син Марії з роду Безеґи — нар[одився] у Волосянці під ч[ислом] д[ому] 230, а від двох літ замешканий у Волосянці



Мітра О. Базюка. Зберігається у Волосянській церкві



Посох О. Базюка. Зберігається у Волосянській церкві

у новій хаті — без числа — стану вільного, гр[еко] кат[олик] — заявляє, що намірений вінчатися з дівчиною Анною Добровольска — яка не є з ним ані споріднена, ані повінчана — се все зізнано при свідках Василеви Сокол, ч[исло] д[ому] 271, з Волосянки. Наречена Анна Добровольска — донька бл[аженної] п[ам'яті] Івана і живучої — при протоколі Настасі з роду Мичко — народжена у Волосянці дня 2. березня 1926 р. під ч[ислом] д[ому] 225 і там замешкала — дівчина гр[еко] к[атоличка] заявляє при свідках Василеви Сокол і Василеви Коруд і при матери своєї, що бажає повінчатися з Петром Ріжнів, з котрим не є ні споріднена ні повінчана у Волосянці, дня 29. вересня 1945. Протокол списав завідатель парохії Волосянки о. Олекса Базюк. Мітрат. Протокол підписали женихи і оба свідки. Оповіди: І-ша в неділю дня 30. вересня 1945. ІІ-га в неділю дня 7. жовтня 1945. ІІІ-та в неділю дня 14. жовтня 1945 (Покров Пресв[ятої] Богородиці). Вінчані дня 18. жовтня 1945. Свідки Федір Лелів, Федір Маланинець, Іван Паруна, учитель. Вінчав о. Олекса Базюк, завідатель [2 , арк. 15].

2) Протокол передвесільний, списаний дня 20. IX.1946.

Жених: Сокол Гриць, син Гриця і Анни з роду Зинич — р[оджений] 3 травня 1921 р. під ч[ислом д[ому] 173, а замешканий під ч[ислом] д[ому] 259, вдовець по бл[аженної] п[ам'яті] Настасі Ріжнів — гр[еко] кат[олик]. Невіста: Ріжнів Анна — д[очка] б[лаженної] п[ам'яті] Івана і Гафи Ружилович, р[оджена] 23 лютого 1927 в Волосянці під ч[ислом] д[ому] 35. Стану вільного, гр[еко] кат[оличка]. Між собою посвоячені (offines), бажання по одержанні розрішення повінчатися. Підписи женихів: Сокол Гриць, Анна Ріжнів. Підписи свідків: Галадій Михайло, Ріжнів Петро.

Протокол списав о. Олекса Базюк, завідатель парохії. Оповіди: І-ша дня 21 вересня 1946. ІІ-га дня 23. вересня 1946. ІІІ-та дня 27. вересня 1946. Розрішені від перепони повиновництва в другім степені бічної лінії. Сокол Гриць, Ріжнів Анна. Вінчані дня 7. листопада 1946. Свідки: Галадій Михайло, Лелів Микола. Звінчав о. Олекса Базюк, завідатель парохії [2, арк. 21 звор.]

ІІІ. СМЕРТЬ

1) + 10 вересня, похорон[ений] 12 вересня 1945. Паруна Микола Іванович — син Івана і Анни з роду Буряник — бувший учитель в Ялинковатім (ур[оджений] 16.X.1925). 19 літ, 10 місяців. Погинув в наступові катастрофи автомашини в Славську — вертаючи від батьків до шкіл — в Стрию на курс на шкільних феріях. Похоронив О. Базюк Олекса, завідатель [2, арк. 22 звор.]

2) + 7.X., похор[онений] 9.X.1945. Василь Коник — син Василя і Параці Телечкун, селян з Во-

лосянки — стану вільний. Нар[оджений] 5 травня 1921 р[оку] (літ 24 і 6 місяців — застріленй невідомими), похоронений без участи священика [2, 22 звор.]

3) Волосянка, ч[исло] д[ому] 37. + 5.VI, похор[онений] 6.VI.1946. Іван Рошкович — муж Анни з роду Коник (р[оджений] 20.I.1920), літ 26 і 5 місяців — убитий. Похоронив о. Олекса Базюк, завідатель парохії [2, арк. 26].

4) Волосянка, ч[исло] д[ому] 37. + 17.VII, похор[онений] 18.VII.1946. Федір Рошкович — муж Настасі з роду Ріжнів (р[оджений] 2.4.1889) — убитий. Похоронив о. Олекса Базюк, завідатель парохії [2, арк. 26].

5) Василь Рошкович, народжений 14 лютого 1924, помер 21 листопада 1945, погиб від ґранати в Славську [1, арк. 37].

5) Іван Ріжнів, народжений 11 січня 1897, помер 9 вересня 1945. Смерть нагла від крісових куль [1, арк. 35 звор].

6) Андрій Сідорчак, народжений 22 липня 1910, помер 1947. Убитий большевиками [1, арк. 140].

Як видно, священик подав відомості про жителів з різних життєвих етапів — народження, шлюбу, смерті. З них проглядаються людські долі. Вони мені доволі близькі, оскільки це долі моїх земляків, часто й родичів. Так, скажімо, охрещена 13 січня 1948 р. в понад півторарічному віці Анна Губань — моя троюрідна сестра по материній лінії. Вона народилася в Красноярському краї, куди була вивезена велика родина Губалів, — прадід Василь (1877—1942, помер у с. Слізнява), прабаба Ганна (1879—1941, померла теж у с. Слізнява), баба Параска, дід Василь, його брат Федір, сестра Ганна, моя мама Анастасія, її брат Михайло та інші. Причина вивезення в Сибір — зв'язок мого діда Василя Губаля із Закарпатською Україною та Августином Волошином. Отже, мітрат О. Базюк зафіксував унікальний фрагмент з цієї непростої історії.

Іще про деякі родинні зв'язки, що є в метричних записах: 1) «передвінчальний протокол» Петра Ріжніва з Анною Добровольською (це дядько («вуйко») моєї матері); 2) «протокол передвесільний» Гриця Сокола з Анною Ріжнів («Гриць» — двоюрідний брат мого батька). О. Базюк намагався зафіксувати також обставини та причини смерті людей, передусім загиблих під час визвольної боротьби 1940-х років, серед яких значиться і брат баби Параски Андрій Сідорчак («убитий большевиками»). Було б добре опублікувати ці записи в повному обсязі, адже це маловідома сторінка з життя та діяльності мітрата О. Базюка — українця, самовідданого душпастиря й патріота.

Очевидно, так склалося, що священик змушений був з невстановлених поки що обставини покинути парафію у Волосянці та перебратися до сусіднього села Лавочне. Там він закінчив свій земний шлях 12 червня 1952 року. Така дата викарбувана на пам'ятнику, встановленому на могилі, що знаходиться неподалік місцевої церкви. Важко сказати, чи уціліли якість документи про перебування О. Базюка в Лавочному, оскільки стара дерев'яна церква недавно згоріла.

Однак збеглися досі у Волосянській церкві деякі символічні речі, що належали мітратові. Мені вдалося віднайти переховувану мітру О. Базюка — нагороду вищого священнослужителя. Вона в доброму стані, з чіткими зображеннями чотирьох євангелістів. Між ними орнаментні смужки, внизу стрічка-обруч, а зверху — сяючий металевий хрест. Крім того, виявлено посох — відзнаку духовного сану мітрата. Вона досить довга, сягає рівня людського зросту. Верхня частина злегка декорована, а навершя у вигляді двох вужів, де в центрі залишається хрест. Ці знаки-символи, свідчать про священичу діяльність О. Базюка у Волосянці в такий складний історичний період, який ще належить скрупульозно вивчати.

1. Метрикальна книга с. Волосянки (початок XIX — середина XX ст.). [Рукопис] // Парохіальний архів села Волосянки. — 260 арк. (зберігається у місцевій церкві).
2. Метрикальна книга с. Волосянки (1945—1948). [Рукопис] // Парохіальний архів села Волосянки. — 26 арк. (зберігається у місцевій церкві).
3. Особова справа мітрата Базюка Олексія. [Рукописи] // Центральний державний історичний архів України у Львові. — Ф. 201 (Греко-католицька митрополича консисторія). — Оп. 1в. — Од. зб. 12. — 12 арк.
4. *Блажейовський Д.* Історичний шематизм Львівської Архієпархії (1832—1944) / Д. Блажейовський. — Львів, 2004. — Т. 2. Духовенство і Релігійні згромадження. — 570 с.
5. *Сокіл В.* Священича родина Ревакович у Волосянці / В. Сокіл // Народознавчі зошити. — 2014. — № 4. — С. 669—686.
6. *Старик І.* Базюк Олекса / І. Старик // Стрийщина: історія в іменах. — Стрий : Щедрик, 2012. — С. 23.

Vasyl Sokil

THE UNKNOWN PERIOD OF PASTORAL ACTIVITY OF MITRAT OLEKSIY BAZYUK

The occasions from life and work of mitrat O. Bazyuk are reviewed. The objective biographical information, based on archival sources and materials from the personal file of the priest, is presented. Due to the metric church books with entries of Volosyanka village, which were led by O. Bazyuk during the 1945—1948 biennium., this segment of his work in the parish is firstly presented. Attention is paid to the completeness and exhaustive information about the congregation, even of those killed in combat during the UPA period. Time and place of priest's burial is investigated.

Keywords: personal record, metric records, mitra, posokh.

Васыль Сокил

НЕИЗВЕСТНЫЙ ПЕРИОД ДУШПАСТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МИТРАТА ОЛЕКСИЯ БАЗЮКА

Рассматриваются штрихи о жизни и деятельности митрата О. Базюка. Исходя из архивных источников, материалов личного дела священника представлено его объективные биографические ведомости. По метрическим записям церковных книг с. Волосянка, которые вёл О. Базюк на протяжении 1945—1948 гг., впервые представлено этот промежуток его работы в приходе. Обращено внимание на полноту и исчерпаемость информации о прихожанах, даже погибших во время борьбы УПА. Установлено время и место захоронения священника.

Ключевые слова: личное дело, метрические записи, митрат, посох.



Артем ГОЩІЦЬКИЙ

НОВА ЗНАХІДКА ПЕТРОГЛІФА БІЛЯ СЕЛА ЯМЕЛЬНИЦЯ НА СКОЛІВЩИНІ

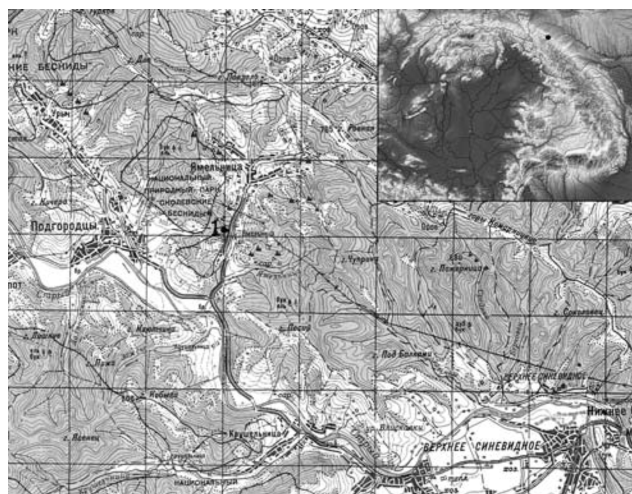
Внаслідок обстеження Державного історико-культурного заповідника «Тустань» скельних виходів поблизу с. Ямельниця Сколівського району Львівської області було виявлено новий петрогліф — дванадцятиконечний хрест. Аналогічні хрести відомі на середньовічних християнських пам'ятках Криму та Болгарії (Преслав).

Ключові слова: петрогліфи, дванадцятиконечний хрест, Державний історико-культурний заповідник «Тустань».

Навесні 2015 р. Державний історико-культурний заповідник «Тустань» з метою виявлення наскельних зображень та залишків скельно-печерної архітектури провів обстеження пісковикових скельних виходів біля с. Ямельниця у Сколівському районі Львівської області. Такі дослідження цікаві, зокрема, через перспективу відкриття територіально та хронологічно близьких пам'яток, зокрема культурно-історичного контексту до Тустані. Раніше в рамках дослідження Тустані карпатською архітектурно-археологічною експедицією (КААЕ) під керівництвом М.Ф. Рожка було виявлено ряд петрогліфів, результати дослідження яких висвітлювались у численних наукових публікаціях [1; 2; 3; 4; 7; 8; 9].

В процесі нашого обстеження було відкрито нову пам'ятку наскельного мистецтва (Іл. 1). Досліджувана скеля розташована на відстані близько 2-х км від повороту дороги Крушельниця—Підгородці, та 50—60 м з лівого боку від дороги, біля в'їзду у село Ямельниця — в урочищі «Під черниннов». Зі східного боку її висота приблизно 15 м, західною ж стороною вона переходить у крутий схил гори таким чином, що можна дістатися без скелелазного спорядження майже на сам верх скелі. Завершує скелю окремий камінь висотою 1,7 м, що лежить на верхньому майданчику основного скельного масиву (Іл. 2). На північному, похилому його боці, виявлено петрогліф, представлений хрестоподібною дванадцятиконечною фігурою (Іл. 3, 4). Композицію створює перехрестя, що має на кінцях тризубці. З правого рамена вертикально вниз проведений промінь, який перетинає один з відростків нижнього тризубця. Нижня частина зображення погано збережена, тому важко однозначно визначити, якими були ці рельєфи при їхньому створенні, проте і зараз внизу простежується коса лінія, що перетинає один із тризубців та вертикальний промінь правого рамена. Загальна висота фігури 0,7 м. Лінії петрогліфа вибиті гострим інструментом, мають U та V-подібні профілі, з шириною жолобків 3—5 см, та глибиною 1—3 см, за винятком нижньої косої лінії, утвореної серією заглиблень. Загалом стан збереження петрогліфа задовільний, лише лінія вертикального променя з незрозумілих причин розширена, можливо, через природнє осипання його стінок. Внаслідок орієнтації на північ більшу частину дня зображення затінене і його рельєфи чітко не простежуються.

В Українських Карпатах та басейні Верхнього та Середнього Дністра аналоги дванадцятиконечному



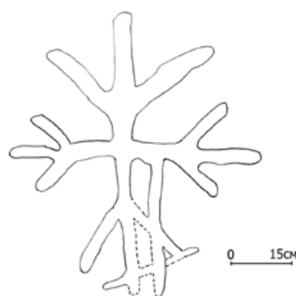
Іл. 1. Карта-схема розташування обстежених скель



Іл. 2. Фрагмент скелі з петрогліфом (фото А. Гощіцький)

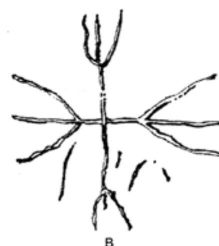


Іл. 3. Знайдений петрогліф (фото А. Гощіцький)

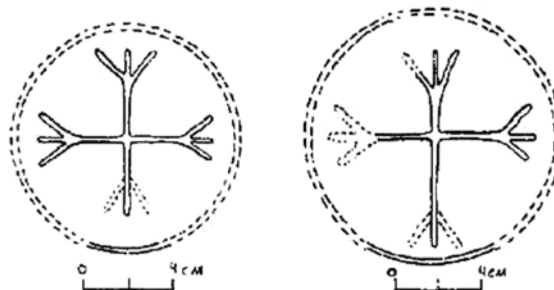


Іл. 4. Схематичне зображення знайденого петрогліфа (рис. А. Гощіцький)

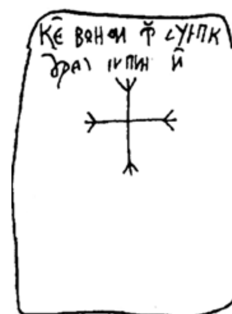




Іл. 5. Зображення християнської символіки, Болгарія XI ст.: а — на стіні церкви; в — на черепиці (за: Овчаров Д., 1977, с. 18)



Іл. 6а. Подібні зображення на пам'ятках з Криму (Інкерман) (за: Могаричев Ю.М., 1997, с. 168)



Іл. 6б. Подібні зображення на пам'ятках з Криму (Чилтер-мармара) (за: Могаричев Ю.М., 1997, с. 194)

хресту нам не відомі. Подібні зображення зустрічаються в Болгарії у відомому середньовічному центрі — місті Преслав (Іл. 5). Зображення було виявлене у вигляді графіті на черепиці та стінах церкви; болгарські дослідники датують їх XI ст. [6, с. 18]. На черепичному графіті бачимо відносно усієї фігури, такі ж за розмірами тризубці, як і на виявленому нами петрогліфі. Крім того, внизу рамен перехрестя болгарської пам'ятки також зображені лінії, ніби «хаотично розкидані», які порушують симетрію композиції.

Аналогічні хрести знайдені і в Криму. У печерній церкві — на Загайтанській скелі поблизу Інкерману відомі дванадцятиконечні хрести у колі [5, с. 22, 30, 168] (Іл. 6*а*). На думку дослідників, церковний комплекс Загайтанської скелі сформований до XIV століття. Такі ж знаки зустрічаються у печерному монастирі Чилтер-мармара, для якого верхню хронологічну межу відносять до XV ст. [5, с. 33, 34, 194] (Іл. 6*б*).

З огляду на подібні зображення на християнських пам'ятках нашу знахідку також можна інтерпретувати як хрест в одному з його стилістичних варіантів. Тризубці на його кінцях, мабуть, несуть певне семантичне навантаження, а не просто є художніми елементами. Враховуючи датування наведених нами аналогів у широких хронологічних межах — питання часу створення зображення з Ямельниці залишаємо наразі відкритим.

На відміну від інших «петрогліфічних» регіонів, Карпати не є регіоном серійного поширення петрогліфів, проте наскельні зображення можуть бути цінним додатковим джерелом поряд з писемними, археологічними та етнологічними даними.

1. *Бандрівський М.С.* Про «поганські камені» в Карпатах / М.С. Бандрівський // Археологія. — № 3. — 1989. — С. 109—116.
2. *Бандрівський М.С.* Сварожі лики: нариси / М.С. Бандрівський. — Львів : Логос, 1992. — 102 с. : з іл.
3. *Бандрівський М.С.* Місце петрогліфів Уріча в наскельному мистецтві Карпато-Балканського регіону / М.С. Бандрівський // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей. — Львів, 1995. — С. 7—10.
4. *Бандрівський М.С.* Знаки — ідеограми у петрогліфах Гуцульщини / М.С. Бандрівський // П'ята геральдична конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей. — Львів, 1995. — С. 3—5.
5. *Могаричев Ю.М.* Пещерные церкви Таврики / Ю.М. Могаричев. — Симферополь : Таврия, 1997. — 384 с. : с ил.
6. *Овчаров Д.* За прабългарските амулети / Д. Овчаров // Музеи и паметници на културата. — 1977. — № 1. — С. 16—20.
7. *Рожко М.Ф.* Середньовічні петрогліфи на уріцькому камені / М.Ф. Рожко, М.С. Бандрівський // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей. — Львів, 1995. — С. 80—82.
8. *Рожко М.Ф.* Тустань — давньоруська наскельна фортеця / М.Ф. Рожко. — Київ : Наукова думка, 1996. — 240 с. : з іл. і карт.
9. *Рожко М.Ф.* Тустань. Державний історико-культурний заповідник / М.Ф. Рожко // Сколівщина. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 1996. — С. 38—69.

Artem Hoshchytskiy

THE NEW PETROGLYPH'S DISCOVERY NEAR THE VILLAGE OF YAMEL'NYTSYA IN THE SKOLE DISTRICT

As a result of the examination of rocky outcrops near the vil. of Yamel'nytsya, Skole district of Lviv region, made by the State Historical and Cultural Park «Tustan'» new petroglyph — the cross with twelve tips — was discovered. Similar crosses are known at the medieval Christian monuments in Crimea and Bulgaria (Preslav).

Keywords: petroglyphs, twelvetipped cross, The State Historical and Cultural Park «Tustan'».

Артэм Гощицкий

НОВАЯ НАХОДКА ПЕТРОГЛИФА ПОБЛИЗОСТИ СЕЛА ЯМЕЛЬНИЦА НА СКОЛЕВЩИНЕ

Вследствие обследования скальных выходов на территории Государственного историко-культурного заповедника «Тустань» скальных, вблизи с. Ямельница Сколевского района Львовской области, был обнаружен новый петроглиф — двенадцатиконечний крест. Аналогичные кресты известны на средневековых христианских памятниках Крыма и Болгарии (Преслав).

Ключевые слова: петроглифы, двенадцатиконечний крест, Государственный историко-культурный заповедник «Тустань».



Рецензії

Ірина ДОМОРАД

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КУЛЬТУРА В КАНАДІ — ВІЗІЯ РОБЕРТА-БОГДАНА КЛИМАША

Климаш Р.-Б. Українська народна культура в канадських преріях» / Роберт-Богдан Климаш. — Київ : Дуліби, 2013. — 322 с.

«Патріарх українсько-канадської науки» [1, с. 211—212], знаний фольклорист, науковий співробітник Центру українсько-канадських студій університету Манітоба (Вінніпег, Канада) Роберт-Богдан Климаш 2013 р. презентував український варіант своєї монографії «Українська народна культура в канадських преріях» (переклад Світлани Кухаренко; наукова редакція Марини Гримич). Праця дослідника викликає значний науковий інтерес, адже її автор є першим і єдиним східнослов'янським фольклористом, доробок якого представлено в одному з провідних етнографічних музеїв Північної Америки Канадському музею цивілізації.

Р.-Б. Климаш є тим ученим, який активно фіксував народознавчий матеріал, на основі чого захистив докторську дисертацію про особливості українського фольклору в Канаді. Дослідник став першим у цій країні дипломованим фольклористом-славістом. Наукову спадщину вченого складають не лише книги та статті — він брав активну участь у створенні аудіозаписів та відеоматеріалів про життя українців у Канаді (документальні фільми «Великдень Лучака» та «Жива книга»).

Про внесок науковця у розвиток української фольклористики свідчать також його нагороди: премія ім. Павла Чубинського (1990) від українського Товариства охорони історичних і культурних пам'ятників, нагорода ім. Марюса Барбо (2000) від Канадської асоціації фольклорних студій та медаль ім. Тараса Шевченка (2007) від вінніпезького відділу Конгресу українців Канади [3, с. 307].

Праця «Українська народна культура в канадських преріях» є результатом вдумливого вивчення культури українців, які в Канаді витворили своєрідну етнічну спільноту, а їхній унікальний духовний світ має непересічне значення для сучасної фольклористики.

Автор провадив польові дослідження упродовж 1960-х рр., коли у складі експедиції Національного музею цивілізації в Оттаві відвідав кілька канадських провінцій, в яких проживало чимало українців. Фольклорист здійснював записи фольклорних текстів від перших українських поселенців, а також їхніх прямих нащадків, які представляли так звані «аграрні» хвилі еміграції. Відтак дослідникові вдалось зафіксувати цілу низку цікавих зразків українського фольклору, що побутував в умовах канадської дійсності упродовж XIX—XX століть.

Праця Р.-Б. Климаша цікава й тим, що український фольклорний матеріал проаналізовано з пози-

цій тамтешньої фольклористики. Це визнавав сам автор: «Цю книжку було написано з огляду на правила й вимоги північноамериканської фольклористики, хоча базується вона на матеріалі, який походить зі Східної Європи. Через це книжка має широку історично-географічну релевантність, а також еклектичну методологію» (с. 6).

Спершу видання було орієнтоване на канадського читача і побачило світ під назвою «Ukrainian Folklore in Canada», і лише через майже півстоліття з'явився український переклад книги. Для нас зібрані матеріали мають особливу цінність, оскільки, відмежовані територіально, українці мають змогу більш докладно дізнатись, якими шляхами розвивався їхній національний фольклор у канадських преріях.

Оцінюючи актуальність цього дослідження, варто вказати, що Р.-Б. Климаш усебічно дослідив ті жанри української народної творчості, які сформувалися в умовах адаптації українського населення до канадських реалій. До прикладу, автор характеризує такі явища українського фольклору, як жарт, макаронічні тексти з елементами англійських слів, українське кантрі тощо, що свідчить про новаторство рецензованої монографії.

Цікавою є структура рецензованої монографії. Автор так побудував своє дослідження, щоб читач зміг простежити динаміку змін у народній культурі українського населення в інонаціональному середовищі. Перші розділи видання містять аналіз фольклорного матеріалу, що походить з України, а далі розглядаються явища народної культури, що витворились уже на канадській землі. Дослідник звертає увагу на те, що подекуди це оновлені та реконструйовані жанри, однак фіксує й цілком нові, оригінальні фольклорні зразки. Теоретичну частину книги завершує порівняльний аналіз двох різних, проте взаємозалежних пластів української фольклорної спадщини: «*старого, іммігрантського*», що зберігає усі атрибути традиційної української народної культури, та «*нового, ентічного*», що утворився у канадських преріях. Відтак, діахронний принцип дослідження дає змогу увиразнити трансформаційні явища українського фольклору, який зазнав інонаціональних нашарувань, проте залишився стійким перед загрозою цілковитої асиміляції.

Діахронний підхід дав змогу авторові обґрунтувати свою періодизацію українського фольклору в Канаді, яку вчений пов'язав із прямою залежністю народної творчості від змін у способі життя й мислення українців. Автор виокремив три стадії розвитку іммігрантського фольклору: *спротив*, *розрив* і *переосмислення*. Стадія спротиву — це фіксація всіх елементів, які допомагали зберегти національну ідентичність. Стадія розриву натомість демонструє поступову переоцінку фольклорної спадщини, що передбачає забування тих явищ фольклорної традиції, що втратили свою актуальність. У процесі третьої стадії — переосмислення — відбуваються процеси осучаснення та пристосування до умов канадської дійсності. Така періодизація дає змогу не лише увиразнити шляхи входження українського фольклору в канадський контекст, а й допомагає простежити причини формування низки оригінальних жанрів українського фольклору, які з'явилися у процесі адаптації в канадських преріях.

Важливо, що аналізуючи особливості розвитку українського фольклору в Канаді, автор бере до уваги умови, в яких жили українці на території іншої держави. Дослідник цілком умотивовано подає історичну довідку про перші кроки українців у Канаді, їхній побут, зокрема фармерську (авторський термін, який Р.-Б. Климаш вважає компромісом між українсько-канадською вимовою «фармарський» та українською літературною нормою «фермерський» [2, с. 310]) діяльність: звичаї у веденні господарства, будівництві, родинні (зокрема весільні) та календарні (жнивні) традиції тощо. Автор пише й про конфлікти, які виникали між українцями та канадцями як представниками різних традицій.

Звісно, Р.-Б. Климаш веде мову й про органічність зв'язків фольклору та побуту. Автор фіксує випадки, коли поведінка українців базувалася на традиціях народної культури. До прикладу, українці часто зверталися до ворожок та знахарів, нехтуючи офіційною медициною.

Адаптація українського населення у Канаді стимулювала процес відбору та сегментації фольклорної спадщини. Р.-Б. Климаш виокремив два аспекти цього процесу: по-перше, відмирання тих елементів, які втратили свою функціональну значущість; по-друге, створення зразків народної творчості, пристосованих до канадських реалій.

Розглядаючи пісенну творчість початків української імміграції, Р.-Б. Климаш виділяє три основні

тематичні цикли: 1) пісні про від'їзд з дому та подорож до Канади; 2) ліричні пісні про особливості життя у чужій країні; 3) комічні пісні, що відображають українсько-канадські культурні взаємини (с. 36—37). На думку дослідника, наступні покоління української спільноти у Канаді перші дві групи пісень сприймають як первинні вияви народної творчості, які тепер втратили актуальність. Відтак, вони важливі лише як свідчення особливостей початкового періоду імміграції.

На думку дослідника, традиційні оповідні жанри українського фольклору в Канаді (наративи) в основному відображають економічні, побутові та релігійні аспекти життя. Відтак, логічним є поділ їх на три тематичні групи: 1) моралізаторські, дидактичні історії, спрямовані проти пожадливості та скупості; 2) історії про родинне життя; 3) антиклерикальні історії й анекдоти (с. 50).

Складним був процес адаптації українців у Канаді, зокрема щодо ведення господарства. З'являлися народні оповідання, в яких герой-бідняк протистояв заможній людині. Такі оповіді активно поширювались серед перших емігрантів, однак їхні нащадки, народжені у Канаді та призвичаєні до економічної ситуації, уже не виявляли інтересу до цих текстів. Оповідання побутової тематики поступово набували іронічного змісту й розповідалися для розваги. Брак священиків спричинив появу в українському фольклорі елементів дохристиянських вірувань[1]. Поширеними були теми глузувань над священнослужителями. Дослідник резюмував, що при пересенні народної творчості до Канади українська фольклорна традиція зберегла свою життєздатність.

Звісно, фольклор українців зазнавав змін. За спостереженнями Р.-Б. Климаша, це стосувалося передусім вірувань: «старосвітські народні повір'я та пов'язані з ними обряди ввійшли до критичної стадії прискіпливого огляду й переоцінки» (с. 62). Так, поступово втрачали свою значущість замовляння, знахарство, замість прикмет українці зверталися до метеорологічних прогнозів тощо. Відтак, народні прикмети, які в Україні часто були орієнтирами у веденні господарства, тут здебільшого залишились пасивним пластом фольклорної спадщини.

Звісно, поряд із відмиранням традиційних форм народної творчості поставали нові фольклорні тексти. Р.-Б. Климаш звернув увагу на меморати. Фольклорист відзначив мовні особливості таких творів, зокрема вказав на гіперболізацію, повтори, поступовий перехід від третьої особи до першої. Автор рецензованої монографії відзначив, що «меморати хоча й подають приклади мужності, наполегливості й успіху першопроходців, проте зазвичай ігнорують ті моменти життя іммігранта, що стали джерелом ніяковості...» (с. 76).

Актуальними фольклорними жанрами стають жарти та анекдоти. Їхні теми — різні непорозуміння, які виникали з українцями. Як приклад, автор подає тексти жартів, що відтворюють процедуру отримання водійських прав. Р.-Б. Климаш слушно вказує, що гумористичне спрямування таких творів свідчить про трансформацію фольклору до канадських реалій.

Адаптувались до канадських традицій і народні обряди. Значно зменшилася кількість обрядових пісень, однак основні обряди, зокрема хрестинні, весільні та похоронні, функціонують й досі, хоча набули нових якостей. Автор докладно аналізує український весільний обряд, ґрунтовно описує його специфіку, етапи проведення, традиції тощо. Виявляється, канадці мають певні пересторони щодо українського весілля, яке суттєво різниться від традиційного канадського весілля, що відбувається з невеликою кількістю запрошених, декількома стравами та напоями, без музики і танців. Натомість українське весілля — це бурхлива та людна подія, в якій першочергову вагу мають не церковний обряд, а бенкет та забава гостей. Траплялися навіть випадки критики українського весілля у пресі, однак не поодинокими були факти зацікавлення такими дійствами. Хоча українське весілля втратило більшість старокрайових звичаїв й усе ж дещо перейняло у канадців, проте досі цей обряд залишається беззаперечним виявом української етнічної автентичності. Автор акцентує на музичному аспекті українського весілля, зауважуючи, що платівки з українською весільною музикою набули значної популярності на території Західної Канади.

Р.-Б. Климаш доречно зауважив, що беззаперечною жанровою оригінальністю вирізняється українське кантрі. Це вже явище нової культурної тра-

[1] Закономірно, що митрополит Іларіон (Іван Огієнко) згодом опублікував спеціальну монографію про язичництво українців [4].

диції, яка спирається на традиційний матеріал, однак набула сучасної форми. Платівки слугують «і спотворюючим, і продуктивним механізмом, що може трансформувати традиційний спадок, пропонуючи нові напрямки для експериментування і творчості» (с. 101).

Оскільки українське кантрі є комерційним проектом, укладачі платівок прагнули зібрати найбільш популярний пісенний матеріал, що передбачало врахування побажань слухачів на концертах і виступах. Внаслідок цього випускали платівки з традиційними, макаронічними та англомовними піснями в українській адаптації. Це задовольняло смаки широкої слухацької аудиторії: від старшого покоління українських емігрантів, що звикло до традиційної української пісні, і до молодих канадських українців, котрі мали інші музичні уподобання. Отже, українське кантрі — це вияв акультурації, баланс між традиційними та сучасними зразками народної культури, що дало змогу зберегти етнічну специфіку української пісні, продемонструвати її життєздатність.

Автор монографії не оминув і такого цікавого вияву народної творчості як фольклорні фестивалі. Р.-Б. Климаш поділив їх на три групи. Першу групу склали закриті фестивалі окремої спільноти. Друга група — це фестивалі певної етнічної групи, організаторами й учасниками яких є представники різних етносів. Фестивалі третього типу поліетнічні. Фольклорист докладно схарактеризував особливості національного канадського фестивалю, що проходить у м. Дофін (провінція Манітоба), звернувши увагу не лише на проведення дійства, а й наслідки та значення події для української громади. На думку дослідника, «український фестиваль — це унікальне поєднання старого й нового, обрядова та катарсична подія, що не лише стимулює слабку місцеву економіку, не лише розважає людей на відпочинку, але й — що значно важливіше — вирішує важливу проблему етнічного виживання у новому світі» (с. 127).

Приклади української народної культури у канадських преріях, що подав фольклорист, допомагають простежити шлях українського фольклору у непростому процесі адаптації до функціонування в іноетнічному середовищі. Вчений акцентує на тому, що українці в Канаді все ж зберегли національну основу своєї народної творчості.

Дослідник робить спробу увиразнення особливостей українського фольклору в Канаді, який має дві основні складові — це іммігрантський та новий, утворений уже в канадських реаліях. Звісно, саме іммігранський фольклор є підґрунтям, на якому виростають нові зразки народної творчості. Це демонструє стійкість народної творчості.

Значущість видання Р.-Б. Климаша також у зібраних фольклорних матеріалах. Ілюстраціями авторських спостережень є оповідання, інтерв'ю, етнічні жарти та дискографія. Частина таких прикладів унаочнює теоретичний матеріал монографії, проте більшість із них складає додатки. Тексти згруповано відповідно до тем розділів, що сприяє системності викладу. Важливо, що після кожного фольклорного тексту є примітки щодо респондента, місця та часу запису. Цікавими є й зауваження автора щодо теми, основних мотивів того чи іншого твору, вказівки на аналогічні за тематикою тексти.

Цінними є й список респондентів та бібліографія, зокрема і напрацювань автора рецензованої монографії. Більшість рекомендованих видань — це англомовні праці, що побачили світ у Канаді та США. Такий список джерельної бази актуальний для українських дослідників, які цікавляться питаннями української фольклористики на американському континенті. Особливе значення також має список рукописів автора із вказівкою на місце їх зберігання.

Тематикою поміщених у монографії фольклорних текстів є типові життєві соціально-побутові ситуації, а події відбуваються на території України та Канади. Відтак, у цих творах можна віднайти реалії двох країн: згадки про панщину, ярмарки, а також готелі, банки тощо.

Тексти записано із збереженням особливостей мовлення оповідачів. Ось приклад із казки «Угода»: «Два брати. Єден був багач, другий бідняк. Ну, але той бідний, що ж, він був бідний. А багач мав штири коні, снопи возєт» (с. 152). У таких творах нерідко наявні паралельні форми: «один», «єден», «оден»; «звідкє», «вітки»; «хлопець», «хлопиц» тощо. Варто зауважити, що оповідні прозові твори, на відміну від жартів, практично не містять макаронізмів і зберігають риси певного діалекту української мови.

Інша група фольклорних матеріалів висвітлює різні аспекти адаптації українців до канадського способу життя, зокрема щодо медицини. Йдеться про по-

зитивне ставлення до народних методів лікування та нехтування офіційною медициною. Під час бесіди фольклорист цікавився причинами звернення до ворожок, просив оповісти про процес та особливості лікування, вказати на джерела отриманих знань тощо.

Цікавою є група етнічних жартів — це твори, що з'явилися уже на теренах Канади. Вони представляють образ недолугого українця, котрому важко призвичаїтись до канадських реалій. Це жарти щодо мовних непорозумінь та різні комічні сценки, які висміюють необізнаність і відсталість емігрантів. Етнічні жарти першої групи побудовано на використанні макаронізмів, адже гумористичний ефект досягається мовними засобами. Тексти подано українською мовою, проте доповнено поясненнями незрозумілих україномовній аудиторії слів. Друга група жартів не потребує таких пояснень. Трапляються й твори, які містять елементи відвертого приниження українців, які в очах канадського населення постають неосвіченими, відсталими людьми. До прикладу: «*Запитання:* Чому лише двоє українців несуть труну? *Відповідь:* Тому що бак для сміття має лише дві ручки»; «*Запитання:* Чому в українців круглі плечі та квадратні голови? *Відповідь:* Бо якщо в них щось запитаєш, вони кажуть: «Не знаю» і здвигують плечима. А якщо їм сказати відповідь на те запитання, вони стукають себе по маківці та вигукують: «А, я забув!» (с. 229) тощо. Дискусійним є наявність тут текстів із відверто зневажливим ставленням до українців — цінність таких творів як явища народної культури вельми сумнівна.

Ґрунтовним авторським опрацюванням відзначається сегмент додатків про платівки з українським кантрі «Дискографія». Р.-Б. Климаш виділив три основні групи платівок: вокальні, змішані та інструментальні. Автор докладно їх описав — крім назви платівки, переліку пісень та імен виконавців, є інформація про студію і місце запису, подано каталоговий номер платівки тощо. Перелік пісень містить вказівку на особливість кожного твору — це традиційна, нетрадиційна чи макаронічна пісня.

Думаю, що цінність рецензованого видання передусім у тому, що Р.-Б. Климаш один із перших канадських фольклористів висвітлив низку маловідомих аспектів народнопоетичної творчості українських емігрантів та їхніх нащадків. Такі унікальні явища народної культури, як меморати, гумористичні твори, зокрема з використанням макаронізмів half-напів, українське кантрі, етнічні фестивалі тривалий час залишались недослідженим пластом української народної культури в канадських преріях. Р.-Б. Климаш не лише їх проаналізував, а й подав їхні тексти.

Про ґрунтовність дослідження Р.-Б. Климаша свідчить те, що дослідник не залишає поза увагою соціальний аспект дослідження: питання збереженості, трансформації чи функціонування певних фольклорних жанрів проаналізовано з огляду на соціальні чинники життя українців у Канаді.

Варто також вказати на систему авторських класифікацій. Автор вдало здійснює сегментацію різних явищ українського фольклору в Канаді, зокрема різних жанрів народної культури. Це дає можливість простежити певні тенденції розвитку народної творчості, визначити особливості побутування окремих жанрів та тематичних циклів, сформувати уявлення щодо специфіки перенесення українського фольклору на простори канадської дійсності тощо.

Хоча дослідник аналізував український фольклор переважно перших хвиль імміграції, однак у процесі викладу матеріалу часто брав до уваги й творчість пізніших поколінь. Науковець тим самим показав відмінність і водночас тяглість цих явищ народної культури та зробив висновки про особливості функціонування українського фольклору в Канаді загалом.

Видання Р.-Б. Климаша цінне не лише через творче використання теоретичних напрацювань північноамериканської фольклористики, а й ґрунтовними польовими дослідженнями. Автор зібрав та зафіксував зразки української народної культури, яка постала в іномовному та інокультурному середовищі. Це фольклорний масив, відірваний від національної традиції та перенесений на новий культурний ґрунт. Зібрані зразки увиразнюють специфіку української адаптації у канадських преріях та демонструють життєздатність української народної культури в малопридатних для її повноцінного розвитку умовах.

Недоліком праці Р.-Б. Климаша можна вважати дублювання матеріалу. Автор нерідко використовує однакові приклади для ілюстрування різних аспектів дослідження. Так, у розділах «1. Контекст» та «5. Гриби на трасі, або іммігрант-дурень» аналіз різних явищ (у першому розділі — опис соціальних умов життя перих емігрантів, у п'ятому — характе-

ристика етнічних жартів) дослідник ілюструє тим самим діалогом: «*Запитання*: Як одразу вбити п'ять тисяч українців? *Відповідь*: Треба лише посадити гриби на трасі» (с. 28, 82). Зважаючи на широкий спектр зібраних фольклорних зразків, цього можна легко уникнути.

Також варто вказати на обмеженість цитованих фольклорних текстів. Автор представив лише найяскравіші, на його думку, зразки народної культури, а традиційні фольклорні елементи залишив поза увагою. Із традиційних явищ народної творчості дослідник звернув увагу лише на ті, що були в основі формування нових матеріалів.

Отже, видання Р.-Б. Климаша «Українська народна культура в канадських преріях» є помітним явищем української фольклористичної науки в Канаді. Завдяки цьому дослідженню українська наукова спільнота зможе дізнатись про особливості розвитку українського фольклору в чужомовних умовах. Автор цікаво проаналізував шлях, яким пройшла українська народна культура у процесі адаптації в новому для неї середовищі, врешті зберігши свою самобутність перед загрозою асиміляції.

1. *Гримич М*. Українці та індіянці Канади: історія взаємовідносин Українці та індіянці Канади: історія взаємовідносин: рецензія / Гримич М. // Українознавство: науковий громадсько-політичний культурно-мистецький релігійно-філософський педагогічний журнал. — 2012. — № 3. — С. 211—212.
2. *Гримич М*. Роберт-Богдан Климаш і українська народна культура канадських прерій / Марина Гримич // Климаш Р.-Б. Українська народна культура в канадських преріях. — Київ : Дуліби, 2013. — С. 310—316.
3. *Кухаренко С*. «Я був піонером!»: фольклористичні пошуки та знахідки Роберта-Богдана Климаша / Світлана Кухаренко // Климаш Р.-Б. Українська народна культура в канадських преріях. — Київ : Дуліби, 2013. — С. 298—308.
4. *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон // Історично-релігійна монографія. — Вінніпег : Накладом Видавничої Комісії при Товаристві «Волинь», 1965. — 424 с.